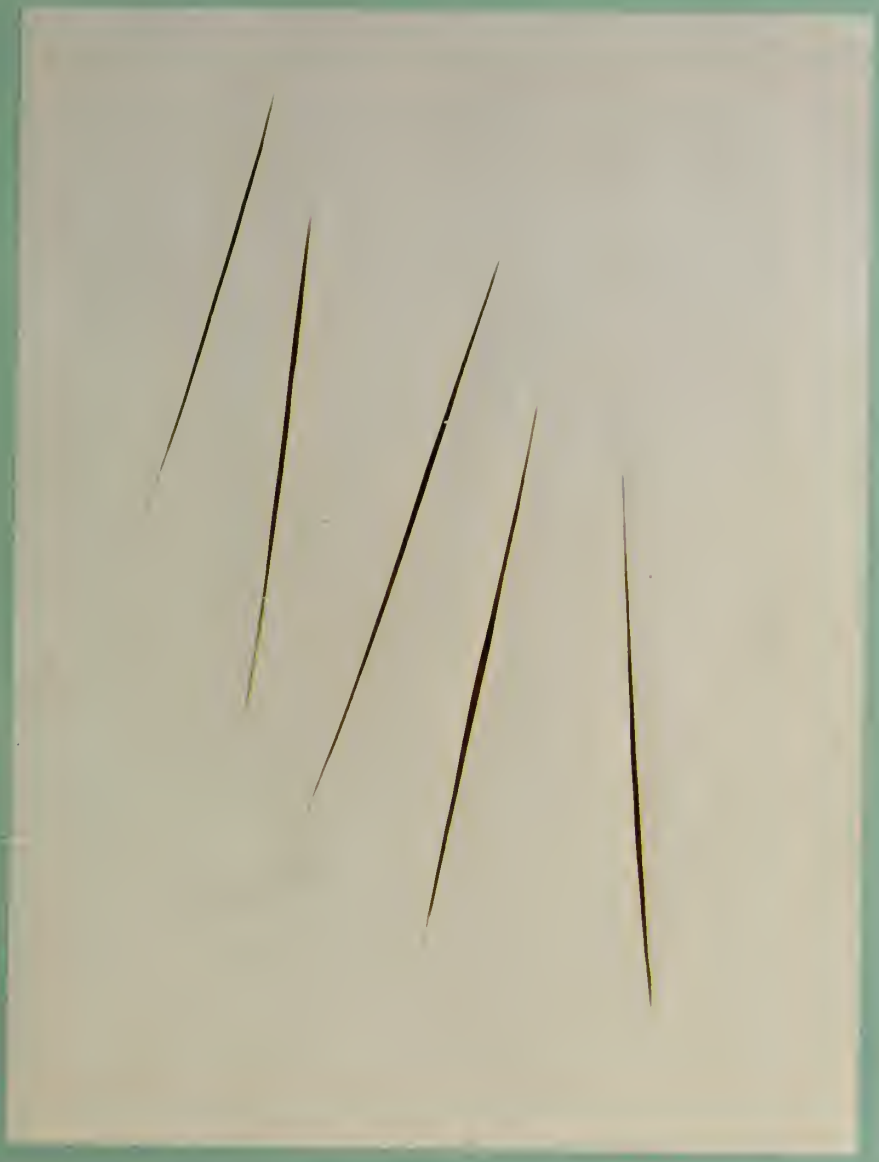
Omaggio a Lucio Fontana



Homage to Lucio Fontana

OMAGGIO A
LUCIO FONTANA

HOMAGE TO
LUCIO FONTANA

In copertina/Cover
Lucio Fontana
Spatial Concept, Expectations, 1965
Concetto spaziale, Attese, 1965
Peggy Guggenheim Collection, Venice
(The Solomon R. Guggenheim Foundation),
Gift of the Fondazione Lucio Fontana, 1987

Omaggio a Lucio Fontana

Homage to Lucio Fontana

A cura di Fred Licht

Curated by Fred Licht

Cataloghi Marsilio

The Solomon R. Guggenheim Foundation

Collezione Peggy Guggenheim,
Venezia, 4 novembre 1988 - 5 marzo 1989

The Murray and Isabella Rayburn Foundation
New York, 12 April - 16 June 1989

La Fondazione Solomon R. Guggenheim è grata alla Fondazione Lucio Fontana e alla Fondazione Murray e Isabella Rayburn per la loro collaborazione che ha reso possibile l'«Omaggio a Lucio Fontana»

The «Homage to Lucio Fontana» has been made possible by generous grants from the Fondazione Lucio Fontana and The Murray and Isabella Rayburn Foundation

ISBN 88-7693-041-8

SOMMARIO CONTENTS

Thomas Krens	Prefazione e ringraziamenti	Preface and acknowledgments	7
	Biografia	Biography	11
Fred Licht	Omaggio a Lucio Fontana	Homage to Lucio Fontana	17
	Catalogo	Catalogue	49

Il taglio compiuto da Lucio Fontana sulla superficie della tela, fu un gesto di tale audacia da decretare uno dei movimenti emblematici dell'arte italiana del dopoguerra. Lo Spazialismo, *fondato nel 1947, di cui Fontana fu creatore e protagonista, raccolse attorno a sé un gruppo di giovani artisti a Milano e a Venezia, tesi, in un'Italia uscita dalla parentesi fascista, al recupero dell'astrazione, usando la caratteristica arma italiana del manifesto. In questo senso Fontana fu uomo del suo tempo, una forza catalizzatrice in un determinato momento storico. Perciò la donazione della Fondazione Lucio Fontana alla Collezione Peggy Guggenheim di* Concetto spaziale, Attese, *1965, con cinque tagli architettonicamente orchestrati rientra perfettamente nello spirito della collezione che Peggy, fin dall'inizio, volle fosse intesa come storicamente rappresentativa.*

Tuttavia l'arte di Fontana trascese la vicenda dello Spazialismo *e continuò ad esercitare una forza duratura e postuma. Per esempio nel 1949 alla Galleria del Naviglio di Milano, Fontana creò e allestì il suo primo* Ambiente spaziale, *premessa che avrebbe raggiunto piena definizione negli anni '60, dopo la dispersione dello* Spazialismo. *La penetrazione della tela compiuta dall'artista dapprima, nel 1948, con fori (*Buchi*) e poi, dal 1958, con aperture (*Tagli*) rivela una stratificazione di nessi metaforici e una originalità tecnica che sembra annunciare il carattere espressivo di molta arte recente. Lo spazio che Fontana aprì oltre la tela fu contemporaneamente banale e sublime – svelando la povertà dei materiali dell'artista ma dando ad essi un significato ricco e contemporaneo. Come un simbolo senza tempo che contiene molti possibili significati nessuno dei quali predominante sugli altri. Lo squarcio della tela, teatro di tutte le precedenti illusioni pittoriche e base in passato di certezze scientifiche come la prospettiva, evoca la scomposizione dell'atomo oppure la rivoluzione di Einstein*

Lucio Fontana's incision of the stretched canvas was a gesture of such audacity that it crystallized one of the emblematic movements of postwar Italian art. Spazialismo, *a group founded in 1947, of which Fontana was both originator and protagonist, drew around it a number of young talents in Milan and Venice who were intent on the* recupero *of abstraction in post-Mussolini Italy and used the characteristically Italian weapon of the manifesto to this end. And so Fontana was a man of his time, a galvanizing force in a historical moment. Therefore, the gift from the Fondazione Lucio Fontana to the Peggy Guggenheim Collection of* Concetto spaziale, Attese, *1965, with its five architectonically orchestrated slashes, is perfectly in the spirit of the collection which Peggy from the first intended should be historically representative.*

However, Fontana's art continues to transcend the Spazialismo *episode and exercise an enduring and posthumous force. For example, in 1949, at the Galleria del Naviglio, Milan, he created his first exhibited environment, the* Ambiente spaziale, *an approach that was to come into its own in the 1960s, after the dispersal of* Spazialismo. *The penetration of the canvas by Fontana, at first with punctures in 1948 and then with arcs from 1958, reveals a multiplicity of metaphorical associations and a technical originality that is prophetic of the expressive character of much more recent art. The space he opened behind the canvas was both banal and sublime, revealing the poverty of the artist's materials but drawing to it rich and contemporary meaning. Like a timeless symbol, it contains many possible meanings, none of which predominates. The rupture of the canvas, ground of all previous pictorial illusion and basis in the past for scientific certainties such as perspective, evokes the splitting of the atom. Or the upsetting of Newtonian concepts of space and time by Einstein. Both macrocos-*

operata sui concetti newtoniani di spazio e tempo. Macrocosmo e microcosmo, entrambe le dimensioni spaziali, furono abbracciate dagli Spazialisti *che non si limitarono solo a considerazioni di ordine pittorico. Ma anche nell'ambito dialettico di queste, la violazione di Fontana di una tela integra, appare a posteriori una rottura altrettanto profonda di quella attuata nello stesso periodo da Jackson Pollock. Nel 1946-47, Pollock libera il colore e il gesto pittorico dall'obbligo di definire un'immagine, sia figurativa che astratta. Fontana con i* Buchi, *del 1948, libera l'artista e il critico dalla distinzione tradizionale tra un genere e l'altro, giocando nell'equivoco tra oggetto, rilievo, illusione, realtà, pittura e scultura. È proprio sull'effetto scultoreo delle opere di Fontana che il curatore, Fred Licht, ha voluto incentrare questo Omaggio.*

*L'*Omaggio a Lucio Fontana *esprime l'importanza che la Collezione Peggy Guggenheim attribuisce all'acquisizione dell'opera di Fontana* Concetto spaziale, Attese. *I miei ringraziamenti vanno in primo luogo a Teresita Fontana e ai Garanti della Fondazione Lucio Fontana per la donazione, che può anche intendersi come un tributo alla carriera e all'amicizia di Thomas Messer, mio predecessore. La Fondazione Fontana ha generosamente contribuito all'allestimento della rassegna. Sono ugualmente grato, per il contributo economico, a The Murray and Isabella Rayburn Foundation e a Isabella del Frate Rayburn in persona. Le opere esposte a Venezia verranno poi presentate alla Rayburn Foundation Gallery a New York nell'aprile 1989. Ringrazio qui inoltre la Fondazione Fontana per aver concesso il prestito di una serie di opere provenienti dalle sue collezioni. Un riconoscimento particolare va a Valeria Ernesti, della Fondazione Fontana, per aver generosamente messo a disposizione il suo tempo e la sua conoscenza per la realizzazione di questo progetto. Un apprezzamento anche a Carla Pa-*

mic and microcosmic space were embraced by the Spazialisti, *who by no means limited themselves to pictorial considerations. But even within the discursive realm of the latter, Fontana's violation of the seamless canvas seems in retrospect as bold a breakthrough as Jackson Pollock's in the same period. In 1946-47 Pollock liberated pigment and pictorial gesture from the obligation to circumscribe an image, whether figurative or abstract. Fontana, with the* Buchi *of 1948, liberated the artist and the critic from the traditional distinction between one genre or another, equivocating between object, relief, illusion, reality, painting and sculpture. It is upon the sculptural effect of Fontana's works that curator Fred Licht has chosen to focus this Homage.*

The Homage to Lucio Fontana *expresses the importance that the Peggy Guggenheim Collection attaches to the accession of Fontana's* Concetto spaziale, Attese. *My thanks therefore go first to Teresita Fontana and to the Trustees of the Fondazione Lucio Fontana for this gift, which may also be seen as a tribute to the career and friendship of Thomas M. Messer, my predecessor. The Fondazione Fontana has generously contributed to the costs of mounting this show. I am correspondingly grateful to The Murray and Isabella Rayburn Foundation, and to Isabella del Frate Rayburn personally, for matching funds. The* Homage *will travel to the Rayburn Foundation gallery in New York in April 1989. The loan of several works from the holdings of the Fondazione Fontana is herewith acknowledged. This is also the place to thank Valeria Ernesti, of the Fondazione Fontana, who has given munificently of her time and her knowledge in helping to bring about this enterprise. Other lenders who have generously made available their paintings by Fontana include Carla Panicali and others private collectors to whom we are most grateful.*

The exhibition is mounted in the context of

nicali e agli altri prestatori privati delle opere di Fontana.

La rassegna viene presentata nel contesto del prolungamento della stagione d'apertura della Collezione Peggy Guggenheim, ed è con grande piacere e sincera gratitudine che per la prima volta come direttore posso ringraziare pubblicamente l'United Technologies Corporation, che sostiene e in realtà rende possibile una programmazione per l'arco di tutto l'anno.

THOMAS KRENS

Direttore
Fondazione Solomon R. Guggenheim

the extended season of the Peggy Guggenheim Collection, and it is with great pleasure and deeply felt gratitude that I am able for the first time in my Directorship to acknowledge publicly the United Technologies Corporation, which annually supports, indeed makes possible, our programming on a year-round basis.

THOMAS KRENS

Director
The Solomon R. Guggenheim Foundation

BIOGRAFIA

1899
Nasce il 19 febbraio a Rosario de Santa Fé, in Argentina; figlio di Luigi Fontana, scultore milanese, e di madre argentina.

1905
Arriva a Milano con il padre, frequenta le scuole elementari e più tardi compie l'apprendistato presso un artista.

1917-18
Partecipa alla prima guerra mondiale, durante la quale viene ferito.

1922
Ritorna a Rosario de Santa Fé dove lavora come scultore nello studio del padre.

1924
Apre un proprio studio, lavorando occasionalmente con il padre.

1926
Ha luogo la prima mostra collettiva al Salon Nexus a Rosario de Santa Fé.

1928
Ritornato a Milano si iscrive all'Accademia di Brera, dove studia con lo scultore simbolista Adolfo Wildt.

1930
Prima personale alla Galleria del Milione di Milano. Due sculture vengono esposte alla Biennale di Venezia. L'opera *Uomo Nero*, presentata alla *I Mostra Interregionale* di Firenze, segna l'inizio del suo stile personale in scultura.
Incontra Teresita Rasini, sua futura moglie.

1931
Oltre ad eseguire numerosi bassorilievi in terracotta con figure umane smaterializzate, incide su tavole di cemento con uno stile libero e astratto.

1935
Con Fausto Melotti ed altri artisti, a Parigi, entra a far parte del gruppo *Abstraction-Création*.

BIOGRAPHY

1899
Born February 19 in Rosario de Santa Fé, Argentina, to Luigi Fontana, a Milanese sculptor, and Argentinian mother.

1905
Moves to Milan with father; enters elementary school, later is apprenticed to an artist.

1917-18
World War I military service, during which he is wounded.

1922
Returns to Rosario de Santa Fé, where he works as sculptor in father's commercial studio.

1924
Establishes his own studio; intermittently works with father.

1926
First exhibition, group show at Salon Nexus, Rosario de Santa Fé.

1928
To Milan again; enrolls at Accademia di Brera, studies there with Symbolist sculptor Adolfo Wildt.

1930
First one man show, Galleria del Milione, Milan. Two sculptures exhibited at Venice Biennale. *Black Man (Uomo Nero)*, shown at *I^a Mostra Interregionale*, Florence, marks beginning of his personal sculptural style.
Meets Teresita Rasini, his future wife.

1931
In addition to executing numerous terra-cotta reliefs of dematerialized human silhouettes, incises cement tablets in free and abstract manner.

1935
With Fausto Melotti and others joins *Abstraction-Création* group in Paris.

1936
Lavora come ceramista presso lo studio di Tullio Mazotti, Tullio d'Albisola ad Albisola.

1937
Esegue una serie di ceramiche per la fabbrica di Sèvres a Parigi. La sua prima personale a Parigi di ceramiche viene allestita alla Galerie Jeanne Bucher-Myrbor. A Parigi conosce Miró, Tzara, Brancusi.

1939
Ritorna in Argentina alla fine dell'anno.

1940
Lavora soprattutto a Buenos Aires, ma anche a Rosario de Santa Fé, La Plata, Cordoba, Mar del Plata, Pergamino. Dal 1940-46 la sua scultura è principalmente figurativa ma vi appaiono con sempre maggiore frequenza elementi espressionisti.

1946
Fonda con Jorge Romero Brest una scuola d'arte a Buenos Aires: l'Accademia d'Altamira. Viene pubblicato il *Manifiesto Blanco*, ideato da un gruppo dei suoi studenti e da giovani artisti. Malgrado Fontana abbia fortemente influenzato la nascita del gruppo non firma il *Manifiesto*.

1947
Ritorna ad aprile in Italia. Si stabilisce a Milano e frequenta un gruppo di giovani artisti. Vivaci dibattiti conducono alla pubblicazione, a maggio, del *I Manifesto Spaziale* firmato da Fontana con altri artisti.

1948
L'artista firma il *II Manifesto Spaziale*.

1949
Realizza le prime opere della serie *Buchi*, tele perforate. Disegna un ambiente spaziale alla Galleria del Naviglio di Milano. Il 10 febbraio viene dedicato un dibattito a questo argomento durante l'incontro settimanale del Circolo *Jeudi* di Germana Marucelli. Partecipa alla mostra *Twentieth Century Italian Art* al Museum of Modern Art di New York.

1936
Works as ceramicist at Tullio Mazotti's Tullio d'Albisola ceramic works, Albisola.

1937
Makes series of open-fire ceramics at Sèvres factory, Paris. First one-man exhibition in Paris, ceramics show at Galerie Jeanne Bucher-Myrbor. Meets Miró, Tzara, Brancusi in Paris.

1939
Resettles in Argentina at end of year.

1940
Works mainly in Buenos Aires, but also at Rosario de Santa Fé, La Plata, Cordoba, Mar del Plata, Pergamino. From 1940-46 his sculpture is primarily figurative, but expressionist elements appear with increasing frequency.

1946
Establishes Academia d'Altamira art school in Buenos Aires with Jorge Romero Brest. Publication of *Manifiesto Blanco*, conceived by a group of his students and young artists. Although he strongly influenced conception of *Manifiesto*, Fontana did not sign it.

1947
Returns to Italy in April. Settles in Milan, establishes contact with group of young artists. Frequent discussions lead to publication of *I Manifesto Spaziale*, May, signed by Fontana and others.

1948
Signs *II Manifesto Spaziale* with others.

1949
First *Buchi* (Holes), punctured canvases. Designs spatial environment at Galleria del Naviglio, Milan. February 10, symposium on this environment held at a weekly meeting of Germana Marucelli's *Jeudi* circle. Participates in *Twentieth-Century Italian Art*, The Museum of Modern Art, New York.

1950
Sempre più interessato dall'idea di spazio in pittura e in seguito agli esperimenti condotti con la serie dei *Buchi*, squarcia carta e tele per farne schermi spaziali. Viene pubblicato il *III Manifesto Spaziale*.

1951
Inizia la serie *Pietre*, nelle quali l'artista inserisce nelle tele come «pietre» frammenti di vetro di Murano. Partecipa al concorso per la realizzazione del quinto portale del Duomo di Milano. I progetti vengono esposti alla IX edizione della Triennale di Milano, anche se i progetti non vennero mai eseguiti. Sempre alla Triennale, Fontana installa un ambiente con tubi al neon sul soffitto con illuminazione indiretta; presenta il suo *Manifesto Tecnico*.

1952
Riceve il premio ex aequo con Luciano Minguzzi per il portale del Duomo di Milano. Viene pubblicato il *Manifesto del movimento spaziale per la televisione*.

1954
Realizza i suoi primi *Gessi* praticando dei fori nella materia, a volte adopera il collage su tela.

1956
Inizia la serie *Inchiostri* usando l'anilina e a volte il collage e/o gli squarci.

1958
Primi *Tagli* che intitola *Attese*. Mostra personale alla XXIX edizione della Biennale di Venezia.

1959
Serie *Quanta*, tele ovali o poligonali usate in gruppi in libera disposizione. Durante l'estate ad Albisola inizia le terracotte *Nature*. Partecipa a *Documenta II* di Kassel e alla *V São Paolo Bienal*.

1960-61
Fra il 1960-61 inizia a realizzare la serie degli *Olii*. Le opere ad olio di grande formato, dedicate a Venezia, vengono presentate nel 1961 alla mostra *Arte e Contemplazione* allestita a Palazzo Grassi a Venezia e alla Martha Jackson Gallery di New York. Durante

1950
Increasingly concerned with ideas of space in painting and experiments with *Buchi*, piercing paper and canvas to make spatial screens. *III Manifesto Spaziale*, signed by Fontana and others, published.

1951
Begins *Pietre* (Stones) series in which he incorporates «stones», which are fragments of Murano glass, into his canvases. Participates in competition for commission for fifth portal of Milan Cathedral. Entries exhibited at IX Milan Triennale, although doors were never executed. Also installs environment of neon tubing in ceiling with indirect lighting at Triennale; presents his *Manifesto Tecnico* there.

1952
Receives first prize «ex aequo» with Luciano Minguzzi for Milan Cathedral door. *Manifesto del movimento spaziale per la televisione* published.

1954
First *Gessi* (Chalks) with holes, sometimes with collage, on canvas.

1956
Begins *Inchiostri* (Inks) made of aniline, sometimes with collage and/or holes.

1958
First *Tagli* (Cuts), which he calls *Attese* (expectations). One man exhibition, XXIX Venice Biennale.

1959
First *Quanta*, oval or polygonal canvases used in freely arranged groups. During summer at Albisola begins *Nature* terra-cottas. Participates in *Documenta II*, Kassel; *V São Paolo Bienal*.

1960-61
Between 1960-61 begins series of *Olii* (Oils). Large-scale oils dedicated to Venice; these shown in 1961 at *Arte e Contemplazione*, Palazzo Grassi, Venice, then in New York at Martha Jackson Gallery. During visit to New York on occasion of this exhibition conceives cycle devoted to the American metropo-

la visita a New York, in occasione di questa mostra, l'artista progetta un ciclo di opere dedicato alla metropoli americana, prima in forma di dipinti, poi dopo il suo ritorno a Milano come *Metalli*, fogli di metallo incisi, tagliati e perforati.

1964-66
Teatrini, serie di opere perforate con sovraimposti elementi di legno.

1966
Disegna un ambiente spaziale per la retrospettiva al Walker Art Center di Minneapolis. Costumi e scene per l'opera di Petrassi *Ritratto di Don Chisciotte* alla Scala di Milano.

1967
Progetta tre spazi ambientali per lo Stedelijk Museum di Amsterdam; per la mostra *Lo Spazio dell'Immagine* di Foligno; per la Galleria del Deposito di Genova.

1968
Tornato a Comabbio fa restaurare la casa di famiglia e vi costruisce un suo nuovo studio. Muore a Comabbio il 7 settembre.

lis, first as paintings, then after his return to Milan in *Metalli*, incised, cut and perforated sheet metal.

1964-66
Teatrini (Small Theaters) series of pierced canvases with superimposed wooden elements.

1966
Designs spatial environment for retrospective at Walker Art Center, Minneapolis. Costumes and sets for Petrassi's opera *Ritratto di Don Chisciotte*, La Scala, Milan.

1967
Conceives three space environments: Stedelijk Museum, Amsterdam; exhibition *Lo Spazio dell'Immagine*, Foligno; Galleria del Deposito, Genoa.

1968
Moves to Comabbio where he restores his family house, in which he builds new studio. September 7 dies at Comabbio.

Foto dell'artista di Ugo Mulas

Photograph of the artist by Ugo Mulas

OMAGGIO A LUCIO FONTANA

Nemmeno i critici più smaliziati possono essere sicuri che l'opera di un artista resterà valida nel tempo. Ciò non dipende da quanto il critico rimanga impressionato, o da quanto sia sinceramente convinto del buon livello di un artista, ma è possibile che le spinte e le esigenze di un dato momento storico ne condizionino il giudizio critico, che può quindi risultare inesatto o transitorio. Altrettanto si può dire ovviamente dei giudizi negativi dei critici. È spesso impossibile distinguere un vero miracolo da un trucco di magia ben fatto nel momento stesso in cui questo avviene.

Artisti come Fontana son soggetti più di tanti altri ai giudizi mutevoli e spesso ingiusti dei critici e della pubblica opinione. La loro smagliante versatilità e infinita creatività porta inevitabilmente alla nascita di schiere di antagonisti grandi quanto quelle dei proseliti. E poi c'è anche il sempiterno «antagonismo generazionale» per cui si crea il rifiuto assiomatico dei valori della generazione precedente per ritornare sotto diverse forme ai valori della generazione avita.

Per Fontana è finalmente trascorso il tempo necessario per riuscire a guardare l'opera dell'artista da una giusta prospettiva. Possiamo ora comprendere il coraggio pionieristico della sua opera. Chi tacciava Fontana di non voler fare altro che destare scalpore ha dovuto ricredersi. Altri, che a posteriori denigravano l'opera di Fontana come «ovvia» sono ora smascherati per la loro faciloneria. Dire che prima o poi un artista avrebbe tagliato le sue tele è come dire che prima o poi un uomo sarebbe arrivato a mettere piede sulla luna.

Ora, vent'anni dopo la morte di Fontana, possiamo cominciare a sperare che le sue conquiste siano meglio comprese. Recentemente sono state organizzate due importanti retrospettive[1] che hanno trovato una risposta entusiasta dimostrando che è passato ormai abbastanza tempo per superare esitazioni e perplessità.

HOMAGE TO LUCIO FONTANA

Even the most astute critics can never be certain of the enduring value of an artist's work. No matter how deeply the critic is affected, no matter how sincerely he is convinced of the artist's high quality, it is still possible that the critic's judgement may be conditioned by the impulse and needs of a given historical moment, and may reveal itself in time as futile or ephemeral. The same, of course, is true of the negative judgement of critics. At the moment of its occurrence, it is frequently impossible to distinguish a true miracle from a successful trick of professional magic.

Artists such as Fontana are bound to suffer greater fluctuations and injustices at the hands of criticism and public opinion than most. Their dazzling variety and unending fertility is bound to breed as many skeptics as disciples. Then, too, there is the inevitable, perpetually repeated «antagonism of the second generation» which axiomatically rejects the values of the parent generation and reverts in many ways to the values of the grandparent generation.

The time necessary to establish proper perspective towards an artist's work has finally passed for Fontana. We can now understand the pioneering courage of the artist. Doubts raised by critics who saw also lust for novelty in his art have been effectively silenced. Other voices which with the wisdom of hindsight opined that Fontana's work was «obvious» have fallen by the wayside. It is as easy to say that sooner or later an artist would slash his canvases, as it is to say that sooner or later man was bound to set foot on the moon.

Now, twenty years after Fontana's death, we can begin to hope for a more valid understanding of his vast achievement. Two major retrospectives[1] have been organized and the enthusiastic response to both of them is proof enough that the period of hesitancy and doubt has been overcome.

The present exhibition does not in any way

Questo omaggio non è stato ideato in contrapposizione alle imponenti mostre allestite a Monaco e Parigi (sorprendentemente così diverse l'una dall'altra malgrado lo stesso carattere antologico). Le grandi retrospettive hanno il merito di presentare tutta la gamma, la varietà e la continuità dell'opera di Fontana e costituiscono la base di tutti gli studi futuri. Esse rappresentano un segnale che è giunto ormai il momento per la realizzazione di mostre e studi più specifici. Solo ora è possibile assumersi l'onere di definire e interpretare i molteplici aspetti dell'opera di Fontana.

Ancora sotto l'impressione delle due grandi retrospettive, ci è sembrato che fosse possibile tentare un approccio, anche se limitato, ma più preciso della soluzione data da Fontana alla contrapposizione esistente fra rappresentazione bi- e tri-dimensionale. Abbiamo inizialmente sperato di affrontare il problema raccogliendo le opere che sono sempre state catalogate come sculture, ma subito, considerando gli spazi ridotti di cui dispone il museo, è risultato evidente che non era possibile realizzare una simile impresa. Tuttavia l'esame della pittura di Fontana in rapporto ai principi tradizionali e avanguardistici della scultura è risultato ancora più stimolante del processo iniziale dello studio delle ceramiche e dei bronzi di Fontana. Allo stesso tempo siamo consapevoli che questo omaggio ed i suoi scopi risultano frammentari sotto molti aspetti. Speriamo solo che tale frammentarietà possa essere compresa per quello che è, e cioè una sfida per le ricerche future ed un piccolo contributo nell'approfondimento della conoscenza dell'opera di Fontana, opera esasperante quanto appagante.

Verso i «Tagli»

Se si dovessero scegliere i due avvenimenti più significativi nella storia della scultura italia-

claim to rival the monumental exhibitions (so surprisingly different in spite of their anthological character) mounted in Munich and Paris. The great retrospectives had the merit of exhibiting the range, the variety and the continuity of Fontana's work. They are the foundation on which all future studies must rest. They also signal the fact that the time has now come for more focused exhibitions and studies. Only now is it possible to confront the task of characterizing and interpreting the many differing aspects of Fontana's work.

Under the impact of the past two great retrospective exhibitions, it seemed to us that it might be possible to take one small step forward in a modest but more defined consideration of Fontana's resolution of the antagonistic tension between two-dimensional and three-dimensional imagery. Our first hope was to attack the problem by assembling the works that have always been categorized as sculpture. The impossibility of such an undertaking by a museum that disposes of relatively small spaces became immediately evident. However, examining Fontana's paintings in relation to traditional and avant-garde principles of sculpture proved almost more stimulating than the earlier course of studying Fontana's ceramics and bronzes. At the same time, we are fully aware that the exhibition and its goal are fragmentary in many ways. We can only hope that this fragmentary nature will be understood for what it is: a challenge to future examinations and a small contribution to our deepening knowledge of Fontana's maddeningly enigmatic and yet satisfying work.

Towards the «Slashes»

If one were to choose the two most indicative events in the history of Italian post-war sculpture, one would surely name Arturo Martini's

na del dopoguerra, si dovrebbe senz'altro far cenno al grande saggio di Arturo Martini *Scultura, lingua morta*[2] e ai bozzetti di Fontana per le porte del Duomo di Milano (Ill. 1).

Il primo segna la fine di una evoluzione gloriosa della scultura italiana come mezzo di comunicazione pubblica che ci porta da Grandi a Boccioni e Balla, da Wildt a Martini e Marini. Per certi versi la sopravvivenza nelle opere di Manzù e Greco di questa tradizione è una sopravvivenza in margine alla cultura del dopoguerra e non contraddice il giudizio di Arturo Martini.

I bozzetti di Fontana per il Duomo sono, d'altra parte, l'interpretazione ottimistica e assolutamente nuova della scultura degli inizi del ventesimo secolo, definita da Martini *lingua morta*. Fontana è esploso in una direzione tutta sua senza rinunciare al rapporto diretto con la grande massa di un pubblico che è interessato a visitare il Duomo di Milano ma non conosce necessariamente alcun elemento dell'arte dell'avanguardia. Malgrado tutta la tragedia che aleggia intorno a questi bozzetti destinati a rimanere tali, c'è una energia persuasiva che proviene dalla nuova definizione di scultura data da Fontana.

Tutta la scultura, specialmente tutta la scultura monumentale è sempre stata concepita come punto focale. Fungeva come centro visivo capace di captare l'attenzione sia di una massa sia del singolo spettatore. Questa capacità di attirare e mantenere l'attenzione visiva procede di pari passo con un'altra caratteristica: indipendentemente da quanto fosse movimentata la scultura anteriore a Fontana (basti pensare a Bernini o Boccioni o anche a un Calder agitato da un soffio d'aria), essa ha rappresentato un punto fisso nello spazio su cui convergono tutte le linee di fuga, tutte le ortogonali possibili.

Fontana concepì le porte del Duomo di Milano in modo decisamente diverso: le sue sculture sembravano costituire un diaframma fra lo

great essay *Scultura, lingua morta*[2] and Fontana's *bozzetti* for the doors of Milan cathedral (Illustration 1). The former marks the end of a glorious development of Italian sculpture as a means of public expression that leads us from Grandi to Boccioni and Balla, from Wildt to Martini and Marini. In some respects (as in the work of Manzù and Greco) this tradition continues into our own epoch. But Martini's recognition that the tradition to which he had been loyal was fatally compromised is not negated by the survival of its principles in the work of these later sculptors, precisely because it is a matter of marginal survival and not of vital new energy.

Fontana's bozzetti for the Duomo, on the other hand, are the optimistic and radically new interpretation of sculpture as a public art. The sculptural tradition of the earlier twentieth century which Martini had recognized as a «*lingua morta*» is overcome. Fontana struck out in a direction of his own without sacrificing direct communication with the vast mass of a public which is interested in visiting Milan cathedral but doesn't necessarily know the first thing about the significance of avant-garde art. For all the tragedy surrounding these much-altered versions in a rarely visited museum, there is a new and convincing energy that radiates from Fontana's redefinition of sculpture.

All sculpture of an early date, especially all public sculpture, was conceived of as a cynosure. They were visual centers on which the eyes of a multitude or of a single viewer were meant to be fixed. This power of attracting and holding visual attention goes hand in hand with another characteristic: no matter how agitated some of these earlier sculptures are (think of Bernini or Boccioni or even a wind-blown Calder), they presented a fixed point in space at which all lines of flight, all possible orthogonals came to rest.

Fontana's conception of the Milan doors was

1. Lucio Fontana
Bozzetto per portale
Milano,
Fondazione Lucio Fontana

1. Lucio Fontana
Sketch for portal
Milan,
Fondazione Lucio Fontana

2. Antonio Canova
Tomba di
Maria Cristina
d'Asburgo
Vienna, Augustinerkirche

2. Antonio Canova
Tomb of
Maria Christina
of Hapsburg
Vienna, Augustinerkirche

spazio dell'osservatore e il sacro luogo mistico del Duomo.

Le sculture erano parte attiva nel disequilibrio fra il noto e l'ignoto, la luce e l'ombra, lo spazio conosciuto in cui viviamo e la vastità infinita e incomprensibile dello spazio che è al di là della nostra percezione visiva, al di là della ingenuità dei nostri strumenti e al di là della più fertile immaginazione.

Dal punto di vista storico, con l'avvento dell'era moderna inizia la ricerca di una scultura che ci porti a raggiungere mete oltre alla scultura stessa. Nella concezione della tomba di Maria Cristina d'Asburgo (Ill. 2), Canova inventò una composizione che non è più rivolta all'osservatore (come accadeva in tutti i monumenti prima di questo), ma induce a volgere lo sguardo e il pensiero oltre alla massa materiale della scultura stessa per guardare nella spaventosa oscurità di una distanza inscrutabile. Vale a dire che le linee visive non si muovono *verso* la scultura, ma superano i volumi marmorei visibili per raggiungere uno spazio lasciato indefinito e impreciso. Simili tentativi di collegare forme scultoree agli spazi esistenti oltre il nostro campo visivo sono presenti qui e là nelle opere più audaci degli scultori francesi del diciannovesimo secolo, che non sono giunti però a soluzioni più avanzate o più significative di quelle del Canova. Per un certo verso si può dire che questo tema è ripreso da Rodin nei pannelli centrali della sua *Porte d'enfer* (Ill. 3). Poiché le figure emergono e scompaiono in spazi privi di coordinate, né l'occhio né la mente analitica può distinguere l'alto dal basso, ciò che è vicino da ciò che è lontano. Non riusciamo a renderci conto se le figure da noi osservate giungano a noi provenienti da un punto più basso del nostro campo visivo o da un punto lontano dell'orizzonte. Lo spazio in cui si muovono le sculture di Rodin è incompatibile con il nostro spazio. Si crea così l'impressione che la scultura stessa non si trovi al centro quale pun-

decidedly different: his sculptures acted as a diaphragm between the viewer's space and the mystic, sacred space of the cathedral. His sculptures were active participants in the disequilibrium between the known and unknown, the light and the dark, the apprehended space in which we live and the incomprehensible, endless vastness of the space which lies beyond the power of our eyes, beyond the ingenuity of our instruments and beyond the grasp of even the most fertile imagination.

Historically, the search for a sculpture which guides us towards goals beyond the sculpture itself begins with the very advent of the modern epoch. Canova, in his tomb for Maria Christina of Hapsburg (Illustration 2), invented a composition which no longer addresses the viewer (as all earlier monuments had done) but leads his gaze and his thoughts beyond the physical presence of the sculpture itself into the awesome blackness of an inscrutable distance. That is to say, the lines of view don't move *towards* the sculpture but go beyond the visible marble volumes into a space that is left undefined and undescribed. Similar attempts at relating sculptural forms to spaces beyond our field of vision occur sporadically in the most daring works of French sculptors of the 19th century, without discovering solutions more daring or more meaningful than Canova's. The theme is taken up to some degree by Rodin in the central panels of his *Gates of Hell* (Illustration 3). Since the figures emerge and recede into spaces devoid of coordinates, neither the eye nor the analytical mind can distinguish up from down, far from near. We do not know whether we are looking at figures rising towards us from beneath our eyelevel or from a point at the distant horizon. The space in which Rodin's figures exist is incompatible with our space so that the sculpture itself does not act as a focal point that collects and steadies space but gives us instead the sensation of looking

3. Auguste Rodin
Porte d'enfer
Zurigo, Kunsthaus

3. Auguste Rodin
Gates of Hell
Zurich, Kunsthaus

to focale che riunisce ed equilibra lo spazio, ma piuttosto ci dà la sensazione di guardare in un mondo in cui lo spazio può essere esteso all'infinito in tutte le direzioni contemporaneamente.

Generalmente questo aspetto della sperimentazione di Rodin ha trovato scarsa eco in Europa. Solo nella scultura italiana, e specialmente nella storia della scultura milanese, questa sua ricerca di ciò che sta oltre la scultura è perseguita con più vigore. Medardo Rosso è stato il pioniere più illustre di questa linea di sviluppo (Ill. 4). Creando una scultura basata su superfici illuminate e circondate dal buio, introduceva le sue sculture in un ambiente incommensurabile.

Gli seguì Adolfo Wildt. Con il suo *Crociato* (Ill. 5), cerca di portare una simile indagine sul

into a world in which space is infinitely extensible in all directions at once.

In Europe generally, this aspect of Rodin's experiment found little if any direct development. It is in Italian sculpture that the hunt for what lies beyond the sculpture is pursued more forcefully, especially in the history of Milanese sculpture. Medardo Rosso, by creating a sculpture based on carefully lighted surfaces which put us into a dark, unmeasurable environment while the sculpture itself lives in an equally indefinable but radiantly lighted sphere was a pioneer in this line of development (Illustration 4).

Adolfo Wildt continued to work in the same direction. His *Crusader* (Illustration 5) attempts a similar investigation of the mysterious world which lies beyond the surface-mass

4. Medardo Rosso
Conversazione in giardino
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

4. Medardo Rosso
Conversation in the Garden
Rome, National Gallery of Modern Art

mondo misterioso che si trova oltre alla superficie-massa della scultura invitandoci a meditare sul vuoto al centro del bronzo. Con Wildt entriamo nella cronologia immediata di Fontana e nell'area di ricerca scultorea che predominava negli studi dell'accademia di Brera durante gli anni di formazione di Fontana.

La percezione che Arturo Martini dimostra di avere della molteplicità dinamica di tutti gli spazi, siano essi reali o immaginari, si può facilmente rilevare nella sua *Donna che nuota sott'acqua* (Ill. 6) che non ha più un punto di osservazione fisso né per chi guarda né per l'oggetto guardato. Sotto questo aspetto, la scultura è vicina al concetto di spazio di Rodin nella *Porte d'enfer*. La differenza sostanziale

of the sculpture by inviting us to meditate on its hollow center. With Wildt we step into the immediate chronology of Fontana and into the area of sculptural speculation that was dominant in the ateliers of the Brera academy during Fontana's formative years.

Arturo Martini's feeling for the dynamic multiplicity of all spaces, real or imagined, can best be demonstrated by his *Woman Swimming Underwater* (Illustration 6), which does away with a stable point of view for both the viewer and the object viewed. In this respect, the sculpture is close to Rodin's conception of space in the *Gates of Hell*. The great and daring difference lies in the fact that Martini has gone from relief representation (in which lack of

5. Adolfo Wildt
Il crociato
ubicazione ignota

5. Adolfo Wildt
The Crusader
location unknown

6. Arturo Martini
Donna che nuota sott'acqua
collezione privata

6. Arturo Martini
Woman Swimming Underwater
private collection

7. Arturo Martini
La veglia
collezione privata

7. Arturo Martini
Waking
private collection

sta nel fatto che Martini è passato da una raffigurazione in rilievo (in cui si accetta o per lo meno non si rileva la mancanza di definizione dello spazio) ad una figura a tutto tondo e le figure a se stanti, anche se risultano pericolosamente inclinate come nel *Beccaria* di Grandi o nel *Balzac* di Rodin, tuttavia ci fronteggiano direttamente e sono circondate da uno spazio che è esattamente come il nostro spazio. Noi comprendiamo la loro azione e sappiamo in che direzione si muovono. Nella scultura di Martini tutto questo non ci è chiaro. La figura sta tuffandosi? o nuota allontanandosi da noi? la guardiamo forse dal bordo di una piscina? o nuota al nostro fianco? Ognuna di queste posizioni, che esclude le altre, è possibile.

Ancora più vicina al pensiero di Fontana, e che probabilmente ha influito sui suoi primi esperimenti, è un'altra opera di Arturo Martini che rappresenta una specie di continuazione della forza esercitata da Canova. Nell'opera di Martini *La Veglia*, 1941 (Ill. 7), la scultura diventa un punto a metà strada fra noi ed uno spazio indeterminato carico di emozioni che si trova oltre la scultura e su cui è fissato lo sguardo della donna. Stando di fronte alla scultura di Martini noi percepiamo la figura di una donna vista da dietro. La percezione definita e limitata che noi abbiamo della donna è a sua volta trasportata oltre dalla sua percezione, anche se non potremo mai conoscere la distanza e la natura dello spazio che essa osserva[3]. Nel suo insieme quindi, la scultura attira il nostro sguardo che viene poi rilanciato verso una distanza misteriosa, evocatrice. La sua dinamica non è diretta unicamente verso di noi, ma è altrettanto potente nella continuazione diretta del nostro sguardo in uno spazio dietro la scultura.

Molte fra le prime sculture eseguite da Fontana dimostrano il suo profondo impegno nell'esplorazione delle dimensioni di uno spazio che è diverso dallo spazio fisico conosciuto dalle

spatial definition is relatively tolerable, or can at least be overlooked) to a free-standing figure, and free-standing figures even when they were dangerously tilted, as in Grandi's *Beccaria* or Rodin's *Balzac*, nevertheless faced us directly and were surrounded by a space that was exactly like our own space. We understand their action and know in which direction they are about to move. All of this is withheld from us in Martini's sculpture. Is the figure plunging downwards? Or is she swimming away from us? Are we standing on dry land (the edge of a swimming pool for instance) or are we swimming alongside? Any of these mutually exclusive positions are possible.

Even closer to Fontana's thought and probably more influential in his early experiments is another work by Arturo Martini which presents a kind of continuation of Canova's breakthrough. In Martini's monumental *Waking* of 1941 (Illustration 7) the sculpture becomes a half-way mark between us and an indeterminate, emotionally charged space beyond the sculpture on which the woman's gaze is fastened. We, standing before Martini's sculpture perceive the figure of a woman seen from behind. Our measurable and limited perception of her is in turn relayed forward by her, although the distance and the nature of the space she observes can never be known to us[3]. The sculpture as a whole, therefore, attracts our vision and then speeds our gaze on into a mysterious, evocative distance. Its dynamic is not exclusively directed towards us but is equally forceful along the axial continuation of our gaze to a space behind the sculpture.

Many of Fontana's early sculptures indicate his deep commitment to exploring the dimensions of a space that is different from the space experienced by our muscular and visual reactions[4]. Most of his polychrome sculptures such as *Black Figures* (Illustration 8) are not only ingenious solutions to the century old «Pa-

8. Lucio Fontana
Figure nere
Catalogo Fondazione Fontana 31 SC 7, Milano

8. Lucio Fontana
Black Figures
Fontana Collection catalogue 31 SC 7, Milan

nostre reazioni visive[4]. La maggior parte delle sue sculture policrome, quali ad esempio le *Figure nere* (Ill. 8) non sono solo delle soluzioni ingegnose all'ormai secolare «Paragone», ma usano la massa scultorea concreta e la superficie per creare un'esperienza che ci costringe ad esaminare tutte le nostre percezioni. Ci sfuggono le distanze fra le forme e non sappiamo stabilire il rapporto spaziale fra noi e le figure. Questo senso di esitazione, di meraviglia ci fa uscire dalla certezza rassicurante delle nostre nozioni fisiche per proiettarci alla ricerca di un mondo i cui principi sono nuovi e diversi, un mondo in cui dobbiamo orientarci non alla luce della nostra passata esperienza, ma abbandonando tutte le nostre abitudini in modo che questo mondo nuovo e diverso possa insegnarci nuovi metodi di conoscenza.

Ancora più impressionante è la *Scultura astratta* del 1934 (Ill. 9). Se la si guarda frontalmente (come viene esclusivamente fotografata), oltre che descrivere le diverse qualità dello spazio chiuso e aperto, la scultura accenna anche ad un segnale espressivo di cui non riusciamo a captare il messaggio o che non sappiamo tradurre in parole. Ancora più importante è la sua affermazione di immaterialità. La natura calligrafica della scultura è così forte che sembra quasi un segno dipinto *sulla* parete dietro di essa piuttosto che un oggetto indipendente, tridimensionale, collocato davanti alla parete. Questa impressione è ancora più forte se si guarda questa scultura eccezionale lateralmente. Qui l'idea che ci eravamo fatti inizialmente della scultura viene completamente sovvertita e capovolta. Infatti con questa scultura Fontana raggiunge risultati che di solito vengono attribuiti alle sculture di David Smith.

Sfortunamente per i critici, e ancor più malauguratamente per il pubblico frettoloso e impaziente, l'arte di Fontana non ha uno sviluppo lineare. Talvolta le sue sculture accademiche sono create nello stesso periodo in cui inventa

ragone» but use concrete sculptural mass and sculptural surface to create an experience of suspenseful hesitation in our perceptions. We cannot adequately calculate the distances between the forms nor can we determine the spatial relationship between us and the figures. This sense of hesitation, of bewilderment, takes us out of the comfortable certainty of physical apprehensions and projects us into the experience of a world whose principles are new and different, a world in which we must orient ourselves not by the light of our own past experience but by means of suspending all habits so that this new and different world can teach us new methods of knowledge.

Still more startling is the *Abstract Sculpture* of 1934 (Illustration 9). When seen in full frontal view (as it is unfortunately always photographed) the sculpture, besides describing the different qualities of enclosed and open space, also looms as an expressive signal the meaning of which we cannot capture or translate into so many words. Even more important is its intimation of insubstantiality. The calligraphic nature of the sculpture is so strong that it appears almost like a sign painted *on* the wall behind it rather than an independent three-dimensional object standing in front of the wall. Such an impression is naturally strengthened when one looks at this extraordinary sculpture from its narrow edge at which point our original understanding of the piece is totally subverted and contradicted. In fact, Fontana here achieves something which is generally considered to have originated in David Smith's early sculptures.

Unfortunately for the critic and even more unfortunately for the hasty or impatient public, Fontana's art does not follow any linear development. His academic sculptures are sometimes created within the same weeks or months as his most capriciously innovative work. It is impossible to chart a logical chronology for

9. Lucio Fontana
Scultura astratta
Torino, Civica galleria d'arte

9. Lucio Fontana
Abstract Sculpture
Turin, Civic Art Gallery

l'opera più innovativa. È tuttora impossibile riportare una cronologia logica dell'opera di Fontana. Non possiamo indicare un'opera dicendo che questa emana stimoli che inducevano l'artista a trovare soluzioni visibili in opere successive. È come se tutte le diverse forme, relazioni e idee fossero presenti in Fontana fin dall'inizio e venissero alla superficie senza alcuna sequenza logica, ma succedendosi l'una all'altra irregolarmente, quasi come in una pentola in ebollizione affiorano prima le carote, poi i pezzetti di patata, poi le cipolle e i granelli di pepe. In ogni momento sembra agitarsi in lui un complesso di idee e di intuizioni estremamente vario.

Per questa sua abitudine di non seguire un ordine cronologico diventa pericoloso pensare che qualcuna delle sue opere sia marginale o atipica, come spesso è stato detto dei suoi bozzetti per la quinta porta del Duomo di Milano. Si accenna al laicismo di Fontana come ad uno dei motivi per stroncare queste opere «liturgiche» o per ignorarle del tutto. Se è vero che quest'opera è atipica, lo è perché Fontana sembra attribuire più importanza alla quinta porta che a qualsiasi altra della stessa data (Ill. 1). La contraddizione di un ateo che abbia l'incarico di realizzare un'opera religiosa non deve sgomentarci o confonderci. Essere atei non significa necessariamente disprezzare le credenze religiose. La disponibilità di Fontana a lavorare su temi cattolici non è più sorprendente per esempio della scelta del buddismo da parte di Hermann Hesse nella sua narrativa (non buddista) o del massone Mozart nella superba composizione delle sue Messe.

Ma quello che è più importante qui è il carattere del Duomo di Milano sia come edificio civico che religioso. Questo è un concetto difficile da capire per chi non è milanese. Si dice per scherzo che persino un ebreo ortodosso milanese giurerebbe sulla Madonnina, la statua d'oro che veglia sul Duomo. Gli estranei conside-

Fontana's oeuvre. We cannot point to one work and say that the challenges and suggestions emanating from it led the artist towards a resolution which can be found in chronologically subsequent work. It is as if all the various forms, relationships and ideas were present in Fontana from the beginning and that these rise to the surface without any predetermined sequence but irregularly, such as a boiling pot will heave first carrots, then potato-slices, then onions and peppercorns towards the top. An astonishingly varied complex of ideas and intuitions seems to be at work in him at all times.

This state of affairs makes it dangerous to think of some of his works as being marginal or atypical, as has often been said of his *bozzetti* for the fifth door of Milan cathedral. Fontana's laicism is often cited as grounds for paying scarce attention to these «liturgical» works, or for ignoring them altogether. If there is anything atypical about them, it is that they seemed to mean more to Fontana than any of the other work he then had in hand (Illustration 1). Nor need the contradiction of an agnostic working on a religious commission dismay or confuse us. For one thing agnosticism does not necessarily entail contempt for religious attitudes. Fontana's willingness to work on Catholic themes is no more surprising than, for instance, Hermann Hesse's choice of Buddhist principles in his (non-Buddhist) fiction, or for the Freemason Mozart to compose superb Masses.

What is even more important here is the character of Milan cathedral as a civic as well as a religious building. This is a phenomenon hard to grasp for the non-Milanese. It is jokingly said that even Orthodox Milanese Jews often swear by the Madonnina, the golden image which presides over the cathedral. Most outsiders will register such a statement as the amusing fiction it may very well be. But certainly the amusing fiction contains an instructive kernel of truth. To test its validity, one need only think of a

reranno questa affermazione una invenzione divertente, come può in effetti essere. Ma certamente questa invenzione divertente ha un suo fondamento di verità. Per vedere se questa affermazione è valida, basta solo pensare a un ebreo di Roma che giura su San Pietro o un ebreo fiorentino che giura sul Bel San Giovanni. La versione milanese è accettabile anche se solo per scherzo, mentre le altre varianti sono assolutamente improponibili. Il ruolo del Duomo di Milano nello spirito milanese è essenzialmente diverso e coinvolge tutti i milanesi indipendentemente dal loro credo religioso o politico.

Anche senza prendere in considerazione il ruolo che Milano rivestiva per Fontana, l'incarico della porta del Duomo deve essere stato per lui più importante di quanto si suole pensare. Era la prima occasione che aveva di presentarsi ad un vasto pubblico invece di apparire nei circoli ristretti di artisti e critici. Nemmeno i lavori per la Triennale potevano contare su un pubblico così vasto. Un'altra ragione importante per considerare questo incarico più seriamente di una semplice fonte di pubblicità e di denaro risiede nel fatto che con queste porte l'artista si sarebbe collocato in un contesto con una tradizione altamente rispettata e rispettabile. Non sarebbe più stato considerato una figura legata alla bohème più o meno marginale, ma sarebbe stato visto in relazione a tutti i grandi creatori di portali da Bonanno di Pisa fino al Poliaghi.

Per un artista così attento alle tradizioni culturali come Fontana, un altro aspetto insito nell'incarico conferitogli deve avere avuto un peso ben maggiore, e cioè le porte del Duomo gli avrebbero dato la possibilità di applicare i principi della sua arte altamente rivoluzionaria per esprimere non solo il tipo di idee astratte e di ideali comprensibili a una cerchia altamente sofisticata, ma anche di esporre temi e narrazioni comprensibili a tutta la popolazione mila-

Roman Jew swearing by St. Peter or a Florentine Jew by the «Bel San Giovanni». The Milanese version is acceptable even if only as a joke. The other variants are totally inconceivable. The role of Milan cathedral in the Milanese consciousness is essentially different and involves all the Milanese regardless of their religious or political convictions.

Even without considering the importance of Milan to Fontana, the cathedral-door commission must have been more important to him than is generally believed. It was his first chance to present himself to a vast public instead of confronting a relatively small circle of artists and critics. Even the work he was to do later for the Triennale could never have had as vast a public or as varied a response. Another important reason for taking the commission more seriously than as just a source of publicity and money is the fact that with his doors the artist placed himself in the context of a highly respected and respectable tradition. He would appear no longer as a figure bound to a more or less marginal Bohème but would be seen in relation to all the great portal sculptors from Bonanno da Pisa right down to Poliaghi's.

For an artist as intelligently aware of cultural traditions as was Fontana, another aspect of the commission must have weighed even more heavily. The cathedral doors gave him the chance to use the principles of his highly revolutionary art to express not only the kind of abstract ideas and ideals accessible to a highly sophisticated coterie but themes and narratives comprehensible to the entire Milanese population. It would be a way of proving that his ideas were neither eccentric experiments nor hermetic formulations but valid in the manner of traditional sculpture, as a rallying point, as a ground for common consensus. The doors would have been proof that Martini's manifesto of *Scultura, lingua morta* had been overcome by a new conception of sculpture which

nese. Sarebbe stato un modo di dimostrare che le sue idee non erano né sperimentazioni eccentriche né formule ermetiche, ma espressioni valide nella scultura tradizionale, come punto di incontro, come base di comune consenso.

Le porte sarebbero state la dimostrazione che il manifesto di Martini della *Scultura, lingua morta* era stato superato da una nuova concezione della scultura che era contemporaneamente adeguata alle esigenze del momento e anche in grado di trasmettere il tipo di fiducia intrinseca nella scultura prebellica prima delle disillusioni della guerra.

L'esame dei bozzetti per la quinta porta del Duomo di Milano esula dallo scopo di questa introduzione. Ma una descrizione generale della loro ricerca visiva può servire a chiarire alcuni aspetti dell'opera culminante di Fontana: i *Tagli*. Le porte, così come possiamo ricostruirle mentalmente dai disegni di Fontana e dai suoi bozzetti in creta e gesso, rappresentano un punto di partenza assolutamente nuovo nella storia dei portali, uno degli episodi più brillanti nella storia millenaria della scultura italiana.

Fino ai tempi dei bozzetti di Fontana, tutti i portali erano concepiti come oggetti amorfi decorati con rilievi narrativi da presentare al mondo profano. Dal tempo delle porte lignee di Santa Sabina fino al ventesimo secolo, questo concetto di base non è cambiato[5]. Le porte erano quindi schermi opachi che trasmettevano il loro messaggio sacro solo in una direzione: verso lo spettatore. Disponendo le sue figure discontinue contro un fondo forato, Fontana permette a noi che stiamo al di fuori della chiesa di avere un'impressione dello spazio buio, solenne e misterioso che è all'interno del Duomo. Le porte ora da oggetti passivi diventano qualcosa che ci coinvolge direttamente permettendoci di catturare degli squarci eloquenti del mondo oltre di esse. Le porte stesse, e non solo la decorazione narrativa applicata su di esse, diventano un veicolo per l'interpretazione della

was at once adequate to the exigencies of the moment as well as capable of transmitting the kind of confidence that had been inherent in public sculpture before the disenchantments of the war.

It would be beyond the scope of this introduction to deal with the *bozzetti* for the fifth door of Milan cathedral. But a general description of their visual means might clarify some aspects of Fontana's crowning achievement: the *Slashes*. The doors, as we can mentally construct them from Fontana's drawings and from his *bozzetti* in clay and in plaster, are a radically new departure in the history of sculptural doors, one of the most brilliant episodes in the millenial history of Italian sculpture.

Up to the time of Fontana's sketches, all sculptural doors were conceived as opaque objects decorated with narrative reliefs facing the profane world. From the time of the wooden doors of Santa Sabina to the twentieth century, this basic appearance had not changed[5]. The doors therefore were opaque screens which radiated their sacred message in a forward direction exclusively. Fontana, by placing his discontinuous figures against a pierced ground allows us who stand outside the church to gain an impression of the dark, solemn and mysterious space which lies within the cathedral. From being passive, the doors now become actively involved, enabling us to catch eloquent glimpses of a world beyond. The doors themselves, not just the narrative decoration applied to them, become vehicles that interpret the «otherness» of the religious world which lies behind them. The fissures between the figures are just big enough to let us perceive the cathedral's solemn interior so that we are drawn forward into a more exalted space.

«diversità» del mondo religioso che si cela dietro di loro. I brevi spazi fra le figure sono sufficientemente larghi per permetterci di captare l'interno solenne del Duomo in modo tale da condurci in uno spazio più elevato.

I «Tagli»

Quando si nomina Fontana, immediatamente ed automaticamente viene alla mente la serie dei *Tagli*, malgrado la grande varietà di soluzioni espressive e di formule innovative da lui create. Le serie dei cosiddetti *Buchi*, *Inchiostri* (Cat. n. 2), *Olii* (Cat. n. 6) o *Pietre* (Cat. n. 1) e *Teatrini* (Cat. n. 11) sono altrettanto pregevoli dal punto di vista estetico e importanti dal punto di vista storico quanto i *Tagli*, eppure si ritiene quasi ovunque che i *Tagli* siano la conquista suprema e più audace di Fontana.

Il motivo di questa convinzione è connesso con quanto Fontana ha cercato di fare con la quinta porta del Duomo di Milano: i *Tagli*, come le porte, sono opere assolutamente destinate al pubblico. Diversamente da molte sue opere, queste sono intese per una vasta platea e convogliano una carica elettrica a cui nessuno può sfuggire. Le altre opere, anche se egualmente grandi e talvolta anche più grandi dei *Tagli*, non producono questo effetto, ma sono riservate ad un pubblico più ristretto, più paziente e forse più sofisticato.

Generalmente i *Buchi* sono considerati il primo passo verso i tagli. Se si *pensa* a queste due serie, la conclusione può anche convincere, ma se si *guardano* le due serie, la connessione fra le due risulta molto più ambigua. Diventa chiaro che le differenze fra le due sono molto più consistenti delle somiglianze.

Il titolo di *Buchi* dato da Fontana a questa serie non è appropriato in assoluto e io ho il sospetto che Fontana abbia volutamente inteso dare un tono di sarcasmo usando un titolo ger-

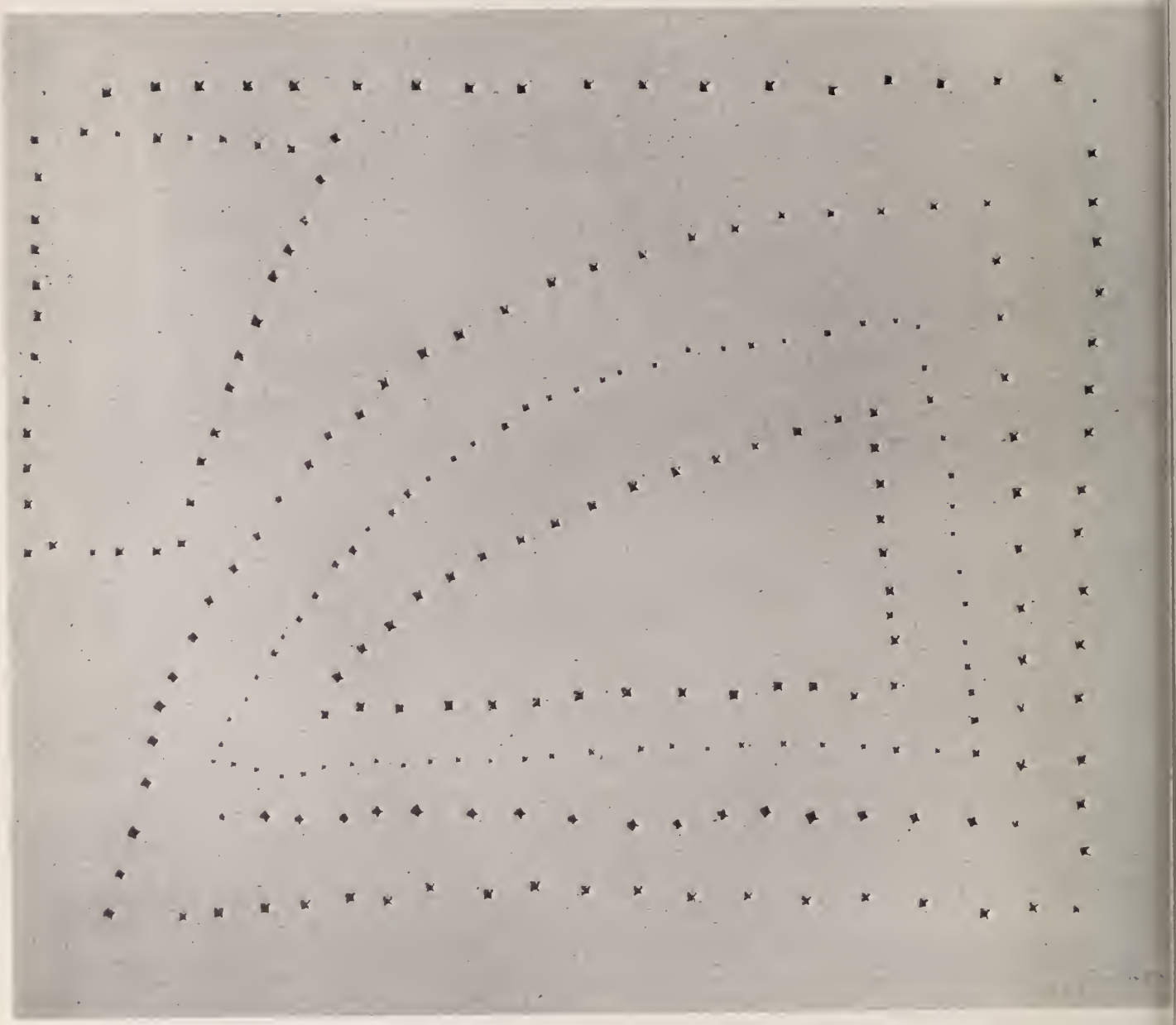
The «Slashes»

In spite of Fontana's wide variety of expressive discoveries and innovative formulations, it is the series of *Slashes* that immediately and automatically comes to mind when the name Fontana is mentioned. The series he called *Holes* (*Buchi*), *Inks* (*Inchiostri*) (Cat. No. 2), *Oils* (*Olii*) (Cat. No. 6) or *Stones* (*Pietre*) (Cat. No. 1) and *Puppet Theatres* (*Teatrini*) (Cat. No. 11) are aesthetically equally satisfying and historically as important as the *Slashes*, yet the *Tagli* are almost universally thought of as Fontana's most daring, his supreme achievement.

The reason is related to what Fontana had attempted with the Fifth Doors of Milan cathedral: the *Slashes* like the doors, are supremely public works. Unlike much of his oeuvre they are addressed to a vast multitude and carry an almost electric charge which none can escape. The other works, though equally great and sometimes even greater than the *Slashes* lack this dimension. They are for a more restricted, a more patient, perhaps for a more sophisticated audience.

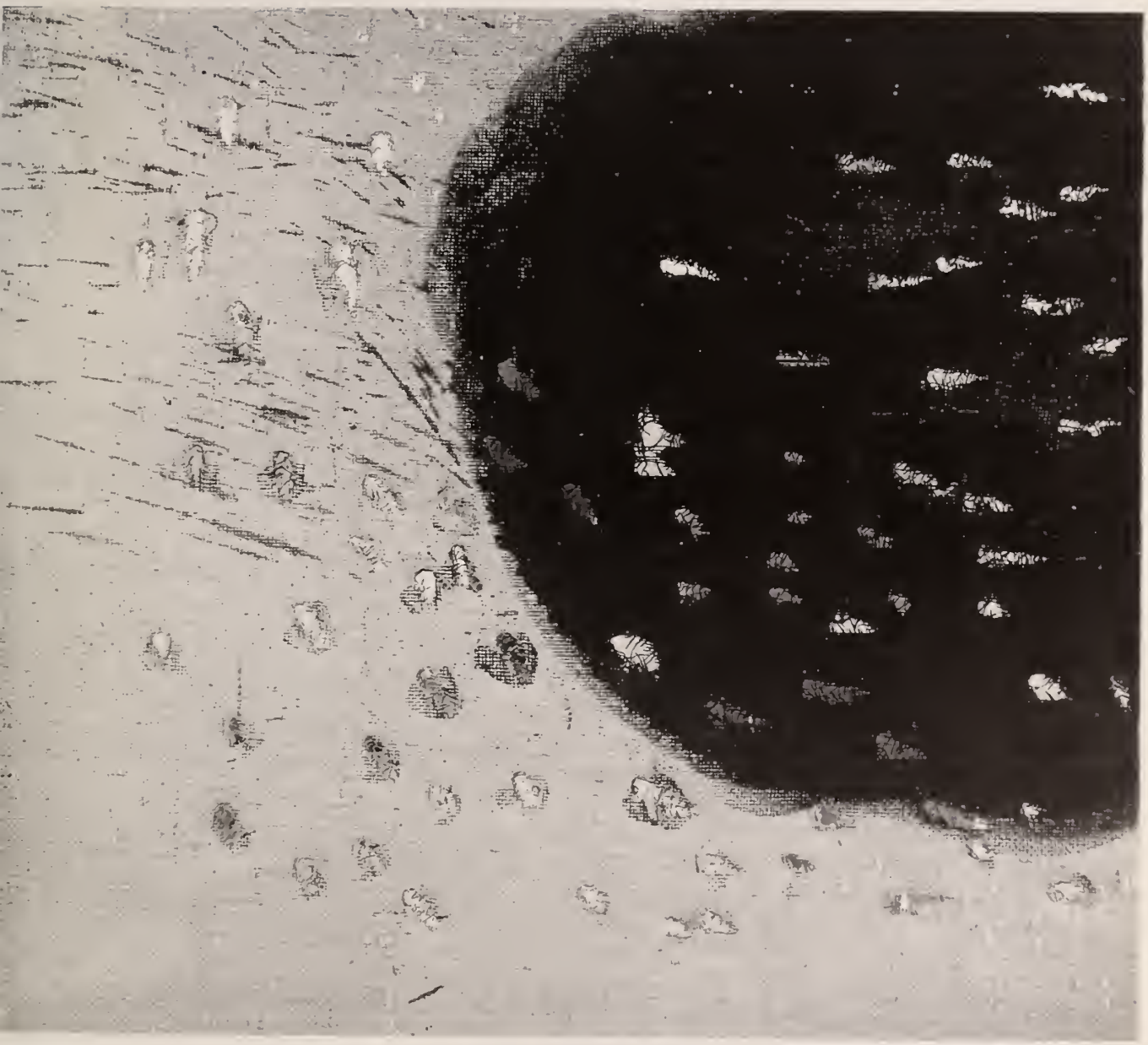
The *Holes* are usually taken as a necessary, preliminary step for the slashes. When one *thinks* about the two series, this conclusion may hold true. When one *looks* at the two series, the relationship between the two becomes far more ambiguous. It becomes clear that the difference between the two is more important than the similarity.

The title *Holes* given to the series by Fontana is not altogether accurate and I suspect that the deliberately denigrating vernacular title was intended by Fontana to be sarcastic. His title describes what the inimical, uninstructed, obtuse critic of that time would have seen. It is obvious that Fontana's intention went far beyond the philistine perception of a canvas with a couple of holes punched in it. *Perforations* would perhaps be a more accurate title.



10. Lucio Fontana
Buchi
Catalogo Fondazione Fontana 50 B 3, Milano

10. Lucio Fontana
Holes
Fontana Collection catalogue 50 B 3, Milan



11. Lucio Fontana
Olio
Catalogo Fondazione Fontana 60 O 1, Milano

11. Lucio Fontana
Oil
Fontana Collection catalogue 60 O 1, Milan

gale che ne sminuisce l'importanza. Il suo titolo descrive ciò che avrebbero visto i critici ottusi, incolti e ostili di quel tempo. È chiaro che l'intenzione di Fontana andava ben oltre alla percezione filistea di una tela bucata. *Fori* sarebbe forse stato un titolo più appropriato. I fori non implicano la distruzione della superficie su cui appaiono, anzi al contrario, come nel caso dei fogli di francobolli dove mettono in risalto la superficie. I fori sono anche diversi in generale dal buco di una camera oscura o da uno spiraglio. Il buco singolo, sia esso largo o piccolo, costringe l'occhio (o nel caso della camera oscura l'immagine luminosa) a penetrare la superficie. I fori di Fontana, per quanto sparsi, sono sempre raggruppati secondo uno schema o perlomeno l'occhio li percepisce così. La funzione di creare uno schema di fori è più accentuata nelle serie dei primi anni con una formazione che ricorda le costellazioni (Ill. 10; 50 B 39). Successivamente macchie di colore sono presenti insieme ai fori (Ill. 11; 60 O 1). E infine (Cat. n. 2) i fori sono collegati secondo un certo ritmo alle forme e alle configurazioni dipinte sulla superficie della pittura e ancora una volta ricadono in uno schema integrato nella superficie. Quello che esiste *oltre* ai fori è solo un elemento secondario, se lo si può addirittura considerare un elemento.

Le serie dei *Buchi* sono immagini che devono essere considerate come si considera la maggior parte delle immagini in una galleria dove gli occhi e le menti osservano oggetti ben definiti esposti su di una parete di fronte a noi.

Più o meno si può dire lo stesso per le serie, più complicate, degli *Olii* e delle *Pietre*. I buchi che appaiono negli *Olii* (Cat. nn. 6-7) hanno l'effetto di piccole esplosioni prorompenti, come le esplosioni dei semi che si aprono sotto la pressione di una pianta che sta germinando. Infatti molti degli *Olii* rievocano proprio un tale processo di germinazione entro una massa vagamente simile a un frutto circoscritta dal

Perforations do not imply the destruction of the surface on which they appear. Quite the contrary, in the case of a sheet of postage stamps, for instance, they accentuate the surface. Perforations are also generically different from the hole of a *camera oscura* or from a peep hole. The single hole, whether large or small, forces the eye (or in the case of the *camera oscura*, the light image) to penetrate the surface. Perforations, no matter how random, always cluster into a pattern or at least are perceived by the eye as such. The pattern-making function of the holes is accentuated during the early years of the series by a constellation-like configuration (Illustration 10; 50 B 3). Later on, color dots accompany the perforations (Illustration 11; 60 O 1). Finally (Cat. No. 2) the perforations are rhythmically related to forms and configurations painted onto the surface of the picture and once again fall into a pattern that is integrated with the picture surface. By that token, the perforations become functions of the surface. What goes on *beyond* the perforations is only a secondary issue, if indeed it is an issue at all. The *Holes* series are images to be regarded as one regards most images in a gallery. Our eyes and our mind deal with finite objects displayed on a wall in front of us.

Much the same can be said of the more complicated *Oils* and *Stones*. The holes that appear in the *Oils* (Cat. No. 6-7) have the effect of miniature forward explosions, like the explosions that occur when the husk of a seed breaks open under the pressure of a germinating plant. Indeed, many of the *Oils* suggest just such a process of germination within a vaguely fruit-like mass circumscribed by the thin line of oil paint. Again, what lies *behind* the hole is of little or no interest. The space that is activated by the «explosion» lies in front of the painting.

This same principle is even clearer in the *Stones* (Cat. No. 1). The gleaming surfaces of the glass fragments all act in the *forward*

leggero strato di pittura a olio. E ancora, ciò che sta *dietro* al buco ha relativamente poco interesse. Lo spazio che è coinvolto dall'«esplosione» si trova davanti al dipinto.

Questo principio è ancora più evidente nelle *Pietre* (Cat. n. 1). Le superfici brillanti dei frammenti di vetro agiscono tutte nella dimensione *anteriore*. Anche quando le *Pietre* sono unite ai buchi, i buchi sono sempre presentati come accentuazioni negative delle pietre e non come azioni indipendenti che ci guidano lontano dall'immagine per condurci in un mondo misterioso che si allontana dalla nostra vista. I *Tagli*, d'altra parte, appartengono ad una concezione molto diversa che è più vicina a quella delle porte del Duomo piuttosto che a quella immediatamente precedente delle *Pietre*. I *Tagli* costringono gli occhi e la mente a meditare su ciò che è oltre e dietro la superficie della tela.

È utile a questo punto esaminare più da vicino i *Tagli*. Tralasciando gli esperimenti iniziali, incerti ed esitanti, della serie, l'opera matura in questo genere (Cat. n. 5) presenta una tela dipinta con un singolo colore. Questo colore è applicato con una densità perfettamente uniforme sull'intera superficie. In qualche parte all'interno di questa superficie pitturata, la tela viene poi lacerata con un singolo taglio sottilissimo alle estremità che gradualmente si allarga verso il centro dove la tela è meno tesa e si piega leggermente verso l'interno.

Si è detto molto sul fatto che Fontana con i suoi *Tagli* abbia distrutto la pittura di cavalletto. Infatti, i critici sembrano essere unanimi a tale proposito. Certamente, nel periodo in cui queste opere vennero inizialmente presentate, l'audacia dell'azione di Fontana giustificò tale idea. Ora che quel momento di sorprendente novità è passato da tempo, trovo che sia molto difficile scorgere qualche intento distruttivo nell'aspetto di queste pitture. Non c'è alcun segno di rabbia, forza bruta o desiderio di porre fine ad un dato oggetto o a una data condizione.

dimension. Even when the *Stones* are combined with holes, the holes are always presented as negative accentuations of the stones and not as independent actions leading away from the image towards a mysterious realm that recedes from our vision. The *Slashes*, on the other hand, belong to a very different concept more closely related to the cathedral doors than to the immediately preceding *Stones*. The *Slashes* do force our eye and our mind to meditate on what lies beyond and behind the canvas-surface.

It is useful, at this point, to look more closely at the *Slashes*. Leaving aside the uncertain, hesitant early experiments of the series, the mature work in this genre (Cat. No. 5) represents a stretched canvas, grounded and painted a single color. This color is applied with absolutely even density across the entire surface. Somewhere within this painted surface, the fabric is then slashed in a single tear which is exquisitely fine at the extremities and gradually broadens towards the center where the tight canvas, reacting to the pressure of the razorblade, curls slightly inward.

Much has been said about Fontana's having destroyed the easel picture with his *Slashes*. In fact, the critics seem to be unanimous about this. Certainly, at the time these works were first presented, the audacity of Fontana's action justified such an idea. Now that moment of startling novelty is long past, I find it very difficult to discern any destructive intention in the appearance of these paintings. There is no evidence of rage, brute force or desire to put an end to a given object or condition. The fact becomes obvious when we compare one of Fontana's *Slashes* with a canvas that was damaged with destructive intent (Illustration 12). Fontana's work emerges as a manifestation of sublime serenity, utterly antagonistic in appearance and emotional appeal to the «destroyed» canvas. Fontana, far from destroying

Ciò diventa ovvio quando paragoniamo uno dei *Tagli* di Fontana ad una tela che sia stata danneggiata intenzionalmente con la volontà di distruggerla (Ill. 12). L'opera di Fontana si presenta come una manifestazione di sublime serenità, del tutto contraria nell'aspetto e nell'attrattiva emotiva alla tela «distrutta». Fontana, lungi dal distruggere la tela, la trasforma dandole una più alta, e finora insospettata, capacità espressiva. Come le porte del Duomo, i *Tagli* ci introducono in un mondo che è intravisto appena per permetterci di intuire un regno che esiste non come estensione del nostro spazio, ma come una immensità più potente che ci sovrasta.

Se osserviamo le foto dell'artista nell'atto di tagliare le sue tele (Ill. 13), diventa palese quanto sia in realtà fuorviante il verbo «tagliare». C'è un effetto spontaneo ritualistico nell'atto di Fontana che non ha niente a che fare con la distruzione e che invece rivela l'intenzione di ogni atto rituale: spiegare ciò che è invisibile. Inoltre, come tutti i riti, il concreto e l'incorporeo si urtano in maniera che ciò che è concreto perde il suo significato di realtà e ciò che è incorporeo si manifesta più potentemente reale di qualsiasi cosa possiamo afferrare con i cinque sensi. Così la tela (che è l'essenza reale di tutta la pittura) coperta com'è con uno strato di colore privo di forma (un'altra realtà sine-qua-non della pittura), si trasforma in un indeterminato ed incorporeo elemento privato di spessore ed estensione misurabile. Tuttavia lo spazio incorporeo intuito oltre la tela diventa una presenza possente, che è molto più reale fisicamente della tela stessa. Si potrebbe anzi dire che la tela esiste solo in funzione del taglio.

Recentemente è stato compiuto il tentativo di presentare un gruppo di pitture di Rothko a guisa di pala d'altare astratta. Il tentativo è certamente valido anche se ogni individuo deve decidere da solo se i dipinti diano realmente un vero effetto ritualistico. Se inspirano reverenza

the canvas, transformed it, gave it a higher and hitherto unsuspected expressive possiblility. Like the cathedral doors, the *Slashes* introduce us into a distance that is glimpsed just sufficiently to allow us to intuit a realm that exists not as an extension of our space but as a mightier, possibly overwhelming immensity.

If we turn to photographs of the artist in the act of slashing his canvas (Illustration 13) it becomes quite clear how misleading the verb «to slash» really is, even the less emotional verb «to cut» sounds a false note. There is a spontaneous effect of ritual in Fontana's action that has nothing at all to do with destruction but everything to do with the intention of all ritual action: to clarify what is invisible. Also, like all rituals, the concrete and the insubstantial collide in such a fashion that what is concrete loses its significance as reality and what is insubstantial manifests itself as more cogently real than anything we can grasp with our five physical senses. Thus the canvas (which is a quintessential reality of all painting) covered as it is with an even, dimensionless layer of color (another of painting's *sine qua non* realities) turns into an indeterminate insubstantial element bereft of measurable thickness or extent. The insubstantial, intuited space beyond the canvas, however, turns into a powerful presence that is far more physically real than the canvas.

An attempt has recently been made to present a group of paintings by Rothko in the guise of abstract altar-pieces. The attempt is certainly valid even though each individual must decide for himself whether the paintings actually have a properly ritual effect. If they inspire awe, it is by eliminating all sense of corporeality. Rothko's pictures, in fact, suggest a hovering, indeterminate and indescribable atmosphere which Robert Rosenblum has traced to its beginnings in Caspar David Friedrich and in early northern Romantic theory. Fontana's *Slashes* belong wholeheartedly to the Mediterranean tradition.

12. Honore Daumier
Ingrate Patrie! Tu n'auras pas mon œuvre

12. Honore Daumier
Ingrate Patrie! Tu n'auras pas mon œuvre

è grazie alla eliminazione di qualsiasi senso di corporalità. I dipinti di Rothko, infatti, suggeriscono un'atmosfera fluttuante, indeterminata ed indescrivibile le cui origini vengono fatte risalire da Robert Rosenblum a Caspar David Friedrich e alla iniziale teoria nordica romantica. I *Tagli* di Fontana appartengono fino in fondo alla tradizione mediterranea. In questa tradizione il *magnum tremendum*, benché appartenente ad una sfera oltre i nostri sensi, si manifesta in oggetti fisicamente presenti. La garanzia di eternità, salvezza o semplicemente (come nel caso di Fontana) la presenza di una sfera di esistenza completamente differente dalla nostra, è ottenuta mediante un'accresciuta contemplazione delle realtà familiari e non grazie ad un ambizioso volteggio che annienti l'esistenza del nostro mondo.

Nell'ultima stanza di questa mostra, sono state installate due delle pitture di Fontana in condizioni simili alla cappella di Rothko a Houston. Comunque la Collezione Peggy Guggenheim non vuole in alcun modo persuadere i suoi visitatori che questa nota quasi religiosa sia quella autentica per l'interpretazione dell'opera di Fontana. Ognuno può rifiutare o accettare i risultati dell'esperimento. Ci siamo così abituati ad opere d'arte senza titolo o a opere che portano titoli deliberatamente fuorvianti o insignificanti, che siamo portati a ignorarne l'importanza anche nei casi in cui i titoli siano stati scelti con decisione meditata. Fontana chiamò tali opere *Attese*. Ciò che è atteso qui sarà probabilmente il passaggio tra il mondo che conosciamo già e un mondo che esiste al di là delle nostre capacità sensoriali. Ma naturalmente il nostro mondo, che pensiamo di conoscere già, sarà trasformato da ciò che proveremo nel momento in cui lo lasciamo alle spalle per seguire il richiamo di ciò che è ancora sconosciuto.

Sia che si accetti una certa tendenza religiosa latente nell'opera di Fontana (e molti critici

In this the *magnum tremendum*, though it is not itself of the order of physically experienced reality, nevertheless manifests itself within an ascertainable, physically present reality. The guarantee of eternity, salvation or simply (as in the case of Fontana) the existence of a sphere of existence utterly different from ours, is attained by the heightened contemplation of familiar realities and not by a vaulting leap that annihilates the existence of our world.

In the last room of the present exhibition two of Fontana's paintings have been installed under conditions similar to the Rothko chapel in Houston. In no way does the Peggy Guggenheim Collection wish to persuade its visitors that such a quasi-religious note is the authentic one for understanding Fontana's work. Each individual may reject or accept the results of the experiment. We have become so used to untitled works of art or to works which bear deliberately misleading or meaningless titles, that we are apt to overlook their importance even in cases where the titles were chosen with careful deliberation. Fontana called these works *Attese* i.e. *Expectations* and what is expected here can only be the final revelation of what is so enticingly intimated by the painting's function as a passage between the world we already know and a world which we know to exist beyond our grasp. But of course, our world which we think we already know will be transformed by what we will experience when we leave it behind to follow the summons of the yet unknown.

Whether one accepts a certain religious undercurrent in Fontana's work (and many critics have hinted at his deep interest in Oriental principles of religion) or whether one suppresses such a possibility, the fact remains that the *Slashes*, like the projects for Milan cathedral, convey a significant element of communion and communality. It is not happenstance that they have become his most popular work, the

hanno accennato al suo profondo interesse per i principi religiosi orientali) o che si escluda tale possibilità, resta comunque valido il fatto che i *Tagli*, come i progetti per il Duomo di Milano, abbiano un significativo elemento di comunione e di comunità. Non è un caso che siano diventati le sue opere più famose, le opere con cui è ora identificato da critici, dilettanti e artisti. Questo non vuol dire che rappresentino la sua produzione migliore o persino più interessante. Ma sono le opere che più soddisfecero il suo bisogno di parlare a un vasto pubblico senza compromettere l'idioma così rigorosamente contemporaneo della sua arte. La sua disponibilità a creare allestimenti per vetrine a Milano e Buenos Aires, le sue magnifiche invenzioni in luci al neon per la Triennale e per il padiglione Sidercomit alla Fiera di Milano del 1953 sono parte del bisogno di Fontana di andare al di là dello studio, del museo o della galleria per giungere a un pubblico sempre più esteso. I *Tagli* sono le realizzazioni più durature e di più alto livello estetico di questo stesso aspetto peculiare della natura di Fontana.

Certamente i suoi lavori più tardi, *Teatrini* o *Fine di Dio*, sono più oscuri e complicati. Ad esempio, la parola «fine» in italiano non significa necessariamente «termine». Sospetto fortemente che Fontana non intendesse affatto quel significato. Nel caso contrario, avrebbe probabilmente utilizzato la definizione di Nietzsche «La morte di Dio». «Fine» può anche voler dire «intenzione» o «meta». Da quello che sappiamo del carattere di Fontana, tali giochi di parole non possono non essere tenuti in conto. I *Teatrini* richiedono similarmente un esame più attento. Anche in questo caso un doppio significato conscio o inconscio può aver influito. La parola «teatrino» oltre a designare il teatrino delle marionette, indica nella storia della scultura italiana profonde nicchie con un piano fortemente inclinato su cui sono poste le minuscole figurine, di solito tratte da storie sacre. La

work with which he is now identified in the minds of critics, laymen and artists. This is not to say that they represent his best or even his most interesting oeuvre. But they are the works which most satisfy Fontana's urge to speak to a vast audience without compromising the rigorously contemporary idiom of his art. His willingness to design show windows for shops in Milan and Buenos Aires, his magnificent inventions for the Triennale in neon-tubing and for the Sidercomit pavilion at the 1953 Milan Trade Fair are part of Fontana's urgency to go beyond the studio, beyond the museum or the gallery. The *Slashes* are only the most enduringly successful realizations of this particular aspect of Fontana's nature.

Certainly his later works, the *Puppet Theatres* or the *Fine di Dio* paintings, are more recondite, more complicated. For example, the word «fine» in Italian need not mean «end».

I strongly suspect that Fontana did *not* intend this meaning at all. If he had, he would probably have employed Nietzsche's formulation of «La morte di Dio». «Fine» can also mean «intention» or «goal». From all we know of Fontana's character, such puns cannot be discounted.

The *Teatrini* are similarly in need of more extensive investigation. In this instance, too, a conscious or subconscious double meaning may have played a part. In the history of Italian sculpture, the word «teatrino» denotes deep niches with a steeply rising floor on which are placed tiny figures, usually of sacred narratives. The peculiarity of Fontana's *Teatrini* is the expert equilibrium he maintains between the space that is the equivalent of the audience realm, the space of the puppet stage on which the action takes place and a more mysterious space which lies beyond the puppet stage but which subsumes both the audience's space as well as the space of the actors. Only now that we have a published body of Fontana's oeuvre,

peculiarità dei *Teatrini* di Fontana consiste nell'esperto equilibrio che egli riesce a mantenere tra lo spazio, che è l'equivalente del mondo del pubblico, lo spazio del palcoscenico su cui ha luogo l'azione e uno spazio più misterioso che si estende oltre il teatrino ma che comprende tanto lo spazio del pubblico che quello degli attori. Solo ora che abbiamo un catalogo generale di tutta l'opera di Fontana, queste domande potranno essere studiate e forse risolte.

Considerando il crescente interesse per l'opera di Fontana, è facile predire che queste opere affascinanti e relativamente inesplorate diventeranno così popolari, così vastamente conosciute per la loro importanza sia storica che artistica, come i *Tagli*. Sembra che Fontana non abbia mai significato così tanto per così tante persone. Che mai il suo mondo abbia avuto maggior peso.

FRED LICHT

[1] *Lucio Fontana*, esposizione a Monaco e Darmstadt, 1984, catalogo Prestel Verlag, Monaco, 1983; *Lucio Fontana*, esposizione a Parigi, Centre Georges Pompidou, 1988, catalogo Edition du Centre Georges Pompidou, 1987.

[2] Arturo Martini, *Scultura Lingua Morta*, Milano, Jaca Book, 1983.

[3] Si potrebbe obiettare che altre figure in sculture precedenti scrutino le distanze che ci sono sconosciute. Ma ci sarebbero due errori in tale obiezione. 1. Nei casi precedenti di figure che guardano verso distanze indeterminate (specialmente nelle allegorie barocche o nelle effigi sepolcrali) lo sguardo delle sculture non continua mai nella direzione del nostro stesso sguardo. Al contrario, generalmente volgono lo sguardo verso una direzione che è diametralmente opposta alla direzione dei nostri assi visivi. 2. Non è nemmeno del tutto vero che tali figure guardino verso spazi e distanze a noi sconosciute. Mirano invariabilmente verso Dio o verso qualche manifestazione della sua volontà. C'è una immensa differenza tra il significato di infinito in un testo teologico e la stessa parola usata

can such questions be studied and, perhaps, resolved.

Given the increasing interest in Fontana's work, it is safe to prophesy that these fascinating and relatively unexplored works will become as current, as widely recognized for their historical as well as for their artistic importance as the *Slashes*. Never, it would seem, has Fontana meant so much to so many. Never has his word had greater weight.

FRED LICHT

[1] *Lucio Fontana*, exhibition in Munich and Darmstadt 1984, Catalogue Prestel Verlag, Munich, 1983; *Lucio Fontana*, exhibition in Paris, 1988, Catalogue Edition du Centre Georges Pompidou 1987.

[2] Arturo Martini, *Scultura Lingua Morta*, Milan, Jaca Book, 1983.

[3] It may be objected that other figures in earlier sculptures gaze at the distance that is not known to us. But there are two fallacies involved in such an objection. 1. In earlier cases of figures looking into indeterminate distances (especially in Baroque allegories or tomb effigies) the gaze of the sculptural figure *never* continues the direction of our own gaze. Instead, they generally look off in a direction that is diametrically opposed to the direction of our own visual axis. 2. Nor is it quite true that these earlier figures look into spaces and distances unknown to us. They are invariably looking either at God or at some manifestion of His will. There is an immense difference between the meaning of infinity in a theological text and the same word used in the writings of Einstein. Another sculpture which might be cited as contradicting our assertion is Duchamp's *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*. It is true that its composition automatically incorporates everything that exists behind it into the web of its composition. But our eye does not pass through the *Bride* into a space that is different from ours. Quite the contrary, the *Bride* denies any space surrounding it on either side of its surface. It does so by absorbing into its surface everything that is in front of the glass by means of reflection. Everything that is behind is caught in the meshes of lines and forms that appear on the surface of the glass.

negli scritti di Einstein. Un'altra scultura che potrebbe venire citata per contraddire la nostra affermazione è quella di Duchamp *La mariée mise à nu par ces célibataires, mêmes...* È vero che la sua composizione incorpora automaticamente tutto ciò che esiste dietro, nella rete della sua composizione. Ma i nostri occhi non passano attraverso la *sposa* in uno spazio che sia diverso dal nostro. Piuttosto è il contrario, la *sposa* nega qualsiasi spazio che la circonda da entrambe le parti della sua superficie. Riesce in ciò assorbendo nella sua superficie tutto quello che è di fronte al vetro per mezzo del suo riflesso. Tutto ciò che è dietro è catturato nelle maglie di una rete di linee e forme che appaiono nella superficie del vetro.

[4] Vedi le seguenti illustrazioni nel catalogo di Parigi: p. 145, p. 163, p. 165. Anche quei lavori così umoristici come quelli a p. 149 appartengono a questa categoria.

[5] È significativo a questo proposito notare che le porte centrali di Poliaghi per la cattedrale di Milano sono già un tentativo di rottura con la forte tradizione precedente. La sua introduzione sottile e tuttavia drammatica di uno spazio misurabile e reale visto attraverso una rete calligrafica di viticci e di ornamenti a guisa di tela di ragno ricordano la composizione *à jour* di Fontana e la perforazione sgraziata ed inutile del piano di base che fu decisa in ultimo quando l'incarico venne tolto a Fontana.

[4] See the following illustrations in the Paris catalogue: Page 145, Page 163, Page 165. Even such early humorous works as Page 149 belong to this category.

[5] It is significant in this regard to notice that Poliaghi's central doors for Milan cathedral already attempt to break with the powerful earlier tradition. Poliaghi's subtle and yet dramatic introduction of measurable, real space seen through a calligraphic network of tendrils and spidery ornament points to Fontana's *à jour* composition and to the clumsily ineffective piercing of the ground plane that was ultimately decided on when the commission was taken away from Fontana.

13. Fotografia dell'artista mentre taglia una tela di Ugo Mulas

13. Photograph of the artist while slashing a canvas by Ugo Mulas

OMAGGIO A
LUCIO FONTANA

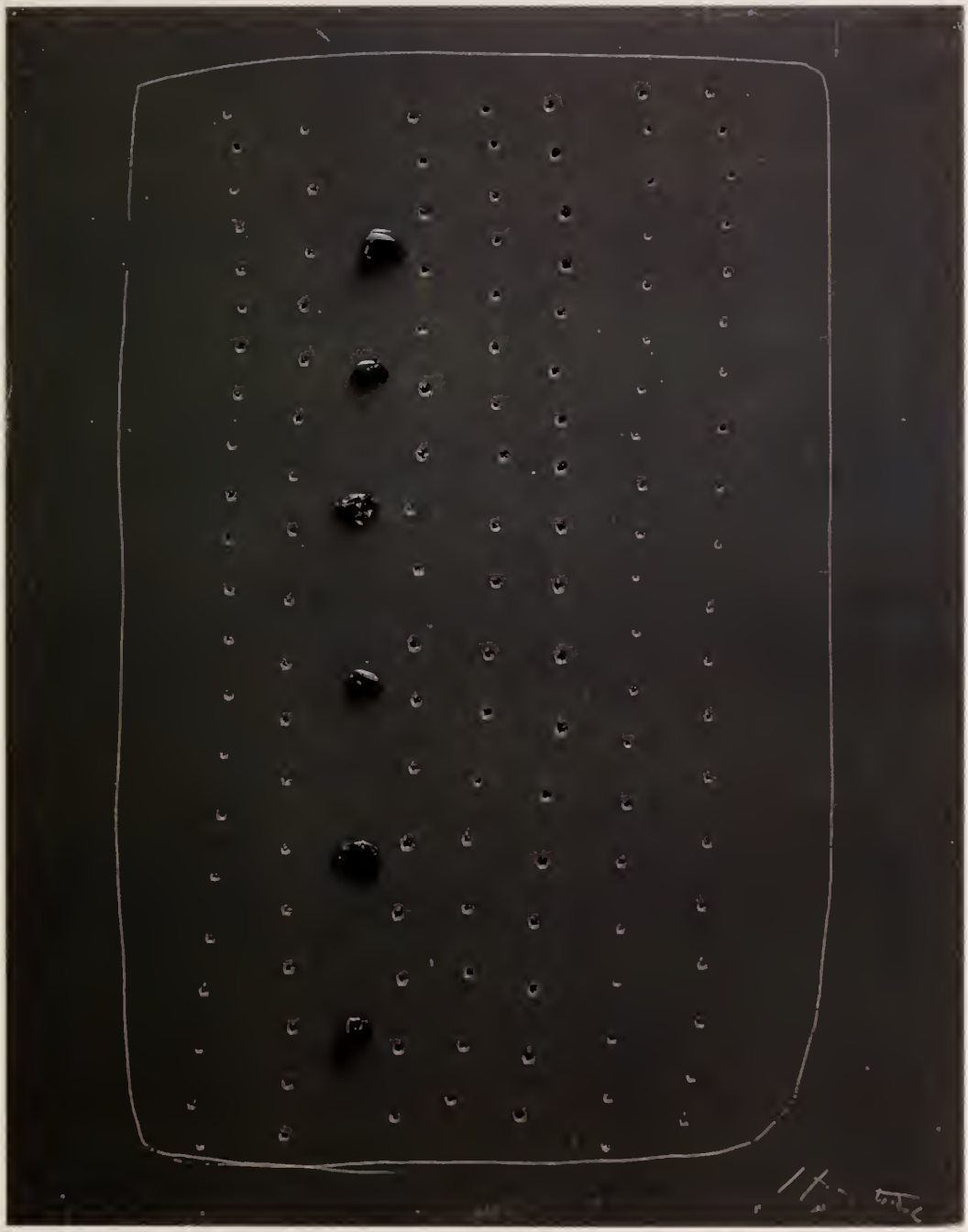
HOMAGE TO
LUCIO FONTANA

Certi quadri degli anni cinquanta evidenziano l'interesse di Fontana per l'effetto visivo dei testi. Un tale interesse si addice perfettamente a un artista profondamente coinvolto nell'indagare sulle funzioni di segni e segnali. Titoli come *Le tavole della Legge* rendono ancora più plausibile il suo ricorso alla scrittura primordiale.
In questo quadro l'aspetto di una tavola contenente delle lettere è suggerito dalla «cornice» incisa sulla superficie del quadro stesso. Anche la sistemazione volutamente verticale di segni regolari (i buchi e il vetro) rammenta forme di scrittura, come quella cuneiforme, caratterizzata da elementi regolari con piccolissime variazioni. Simultaneamente Fontana continua la sua indagine sul tema della tela quale campo da misurare con metodi intellettuali quanto intuitivi. La cornice interna differenzia fra un campo interno che si presenta come spazio e un margine che viene percepito come piano. La profondità dell'incisione stessa ci dà la misura dello spessore della materia pittorica. I buchi trasformano la superficie in una rete permeabile, mentre i frammenti di vetro danno un senso diametralmente opposto: quello di una base solida sulla quale si possono poggiare degli oggetti (come lo sono i frammenti di vetro). In qualsiasi modo il quadro venga illuminato, le luci e le ombre dei buchi saranno sempre in opposizione alle luci e alle ombre dei vetri. Un gran numero di contraddizioni viene equilibrato dalla superficie immobile... però la superficie stessa esiste solo come sfumatura di colore senza corpo né dimensione.

Certain paintings of the 1950s seem to indicate Fontana's interest in the visual appearance of written texts. Such an interest is perfectly understandable in the work of an artist interested in the function of signs and signals. Titles such as *The Tablets of the Law* make the assumption of Fontana's exploitation of texts, especially of primordial writing, even more plausible.
In the present painting, the character of a tablet containing letters suggested by the «frame» incised into the surface of the picture and the careful vertical arrangement of regular signs (the holes and the glass) suggests the same slight variations on a basic form which are essential to so many forms of early writing, especially cuneiform. At the same time, Fontana pursues his constantly grander experimentation of the canvas as a field which must be measured not only by physical but also by metaphysical speculation. The incised frame, besides differentiating between enclosed, shaped space and exterior, flat margin, also gives us the measure of the thickness of paint into which it is scratched. The punctures turn the surface into a permeable net while the raised pieces of glass suggest a diametrically opposed quality: that of a solid base on which objects (such as the glass fragments) can securely rest. The bewildering interplay of light and shadow is also worth noting: no matter how the painting is illuminated, the shadows of the punctures will always be on the opposite side of the shadows produced by the glass. A great number of fluctuating contradictions are harmonized by the steadfast surface... but this surface exists only as a disembodied, dimensionless tone of color.

1. *Concetto spaziale.* 1953
Olio, graffiti e vetri su tela
70×55 cm
53 P 30
Collezione Teresita Fontana, Milano

1. *Spatial Concept.* 1953
Oil, graffiti and glass on canvas
70×55 cm
53 P 30
Teresita Fontana Collection, Milan



Le serie dei *Buchi* ed *Inchiostri* hanno una certa affinità con i ricami. I fori non ci invitano ad indugiare su spazi al di là della tela, ma sono come la foratura di un ago da ricamo che, come i buchi di Fontana, stabilisce uno schema e un ordine ritmico. I buchi di Fontana, come i punti di un ricamo, suggeriscono l'esistenza di un «retro» e non di spazi incalcolabili che conducono lontano dalla tela verso oscurità indeterminate, come sarà poi il caso dei tagli.
I buchi da entrambe le parti della forma irregolare delicatamente floreale suggeriscono linee di corrente, facendo diventare la superficie un *continuum* fluente. La direzione della corrente è ambigua, perché l'allineamento dei buchi è aperto sia sotto che sopra il motivo centrale. Sopra e sotto, superficie e profondità mutano costantemente identità. Per tutta la chiarezza di linee, la severità del disegno e la rigorosa determinazione delle aree, l'effetto finale è quello di una levitazione simile al sogno.

The series of *Holes* and *Inks* have a certain affinity with embroideries. The perforations do not invite us to dwell on spaces beyond the canvas but are like the piercing of an embroidery needle which like Fontana's punctures, establishes pattern and rhythmic order. Fontana's holes, like embroidery stitching, hint at the existence of a «reverse» and not at incalculable spaces leading away from the canvas into indeterminate darkness.
The holes to either side of the irregular, softly floral shape suggest lines of flow, turning the surface into streaming *continuum*. The direction of the stream is ambiguous because the alignment of holes is open both above and below the central motif. Up and down, surface and depth constantly shift identity. For all the clarity of line, severity of pattern and strict determination of areas, the final effect is one of dreamlike levitation.

2. *Concetto spaziale, Forma*. 1957
Anilina e collage su tela
150×150 cm
57 I 5
Fondazione Lucio Fontana, Milano

2. *Spatial Concept, Form*. 1957
Aniline and collage on canvas
150×150 cm
57 I 5
Fondazione Lucio Fontana, Milan

I primi tagli si distinguono dalla ieratica semplicità dell'opera più matura di Fontana (vedi Cat. n. 5), essendo più dinamici e (superficialmente) più complicati. L'opera più tarda abolisce i cambi di colore della base e i tagli sono organizzati in modo più severo. La complessità in questi lavori più tardi è un fatto di distillazione in cui tutto viene eliminato, eccetto l'essenziale. Ricordano quelle equazioni di fisica, apparentemente semplici, in cui sono stati concentrati con una formula succinta anni di calcoli elaborati. Negli stadi iniziali dei suoi tagli Fontana non si era ancora accorto completamente di tutte le implicazioni della sua proposta, del passaggio fra il visibile e l'invisibile presentato da una singola immagine. Al contrario, l'occhio è interessato da un abbondante numero di drammi visivi: il cambio di luce e colore del fondo, la gamma variante delle incisioni allentate e tese, l'elegante sviluppo dei tagli da una disposizione orizzontale ad una verticale. L'eccitazione e la soddisfazione offerta dai primi tagli sono della stessa intensità di quelle dell'opera matura, ma sono l'eccitazione data dalla germinazione della transizione e dell'attesa.

The earliest slashes distinguish themselves from the hieratic simplicity of Fontana's most mature work (*see* Cat. No. 5) by being more dynamic and (superficially) more complicated. The later work does away with changing color of the ground and the slashes are organized in a more severe manner. Complexity in these late works is a matter of distillation in which all but the essentials are eliminated. They resemble those apparently simple equations of physics in which years of elaborate calculations have been compressed into a succinct formula. At the earlier stages of his slashes, Fontana has not yet realized to the full all the implications of his proposition, of the passage between visible and invisible presented by a single image. Instead, the eye is kept interested in a great number of visual dramas. There is the changing light and color of the field, the varied scale of lax and tense incisions, the elegant progress from horizontal to vertical organization of the slashes. The excitement and the satisfactions offered by the earlier slashes are as great as that of the mature work but they are the excitement of germination, of transition and suspense.

3. *Concetto spaziale, Attese.* 1959

Anilina su tela
101×125 cm
59 T 5
Collezione Teresita Fontana, Milano

3. *Spatial Concept, Expectations.* 1959

Aniline on canvas
101×125 cm
59 T 5
Teresita Fontana Collection, Milan

Le sperimentazioni di Fontana con le tele di forme irregolari sono tutte databili verso il 1959. Per la maggior parte, l'artista è interessato soprattutto a creare gruppi di quadri in cui ogni singola pittura avesse mantenuto la sua autonoma caratteristica benché l'irregolarità del perimetro di ciascuna tela arrivasse, per mezzo della sua irregolarità, agli spazi adiacenti in cerca di forme che potessero corrispondere alla sua. Questi gruppi di pitture dovevano essere installate secondo il diverso gusto dei loro proprietari e potevano essere sistemate secondo i loro desideri. In questo modo Fontana si apre verso ciò che Umberto Eco nella stessa epoca chiamava «Opera aperta». Fontana è fra i primi artisti a basare le sue strategie creative sulla cooperazione con persone a lui sconosciute. Tuttavia il suo atto apparentemente così anarchico al profano, rende solo esplicito ciò che tutti gli artisti e i curatori di musei sanno da secoli: la posizione di un'opera d'arte, una volta che lascia lo studio dell'artista, ne cambia il carattere e l'aspetto.
Forse a causa dell'elemento di instabilità e di indeterminatezza essenziale in questa categoria di opere di Fontana, i critici le hanno spesso trattate duramente mentre i collezionisti e i direttori di musei hanno risposto con molto più entusiasmo.
Sono relativamente rari invece quadri singoli di forme irregolari, ma sempre definite geometricamente, come quello in mostra. Oggi queste opere hanno un interesse storico particolare perché fanno parte di un fenomeno internazionale che proponeva tele di tale foggia in ogni capitale d'arte.

Fontana's experiments with irregularly shaped canvases date from 1959. For the most part, the artist was primarily interested in creating groups of paintings in which each individual painting would retain its autonomous character even though the irregular perimeter of each canvas would, by token of its irregularity, reach into its surrounding space in search of forms that might respond to its own. These groups of paintings were meant to be installed in accordance with the taste or caprice of their owners and could be rearranged at will. In this manner, Fontana developed the principle of fortuitous accidents in a new direction and involved non-artists in the appearance of his work. Fontana is one of the first artists to base his creative strategies on the cooperation of individuals unknown to him. Yet his act, so seemingly anarchic to the layman, only makes explicit what all artists and all museum curators have known for centuries: the location of a work of art once it leaves the artist's studio changes its character and its appearance.
Perhaps because of the element of instability and indefiniteness essential to this category of Fontana's oeuvre, critics have often dealt harshly with them while collectors and museum directors responded with far more enthusiasm.
Single examples of irregularly shaped but always geometrically defined canvases such as the one in this exhibition, are relatively rare. These works have special historic interest as part of an international movement favoring «shaped canvases».

4. *Concetto spaziale, Attese.* 1959

Idropittura su tela
68×108 cm
59 T 109
Collezione Teresita Fontana, Milano

4. *Spatial Concept, Expectations.* 1959

Water-base paint on canvas
68×108 cm
59 T 109
Teresita Fontana Collection, Milan

Il singolo taglio su uno sfondo bianco rappresenta il limite estremo della purezza di pensiero e di stile di Fontana. Per tutta la grande immobilità dell'immagine, l'ansioso momento di decisione cui l'artista mira e in cui scarica la sua forza interiore in un sol colpo, dà a quadri come questo tutta la drammatica intensità di un «momento di verità». Un presente statico è in tal modo accompagnato da un passato fortemente agitato e trova la sua soluzione in un futuro vagamente afferrabile all'interno dello spazio oscuro dietro la tela.

The single slash on a white ground represents the extreme limit of Fontana's purity of thought and of style. For all the grand immobility of the image, the tense moment of decision in which the artist took aim and discharged his inner power in a single stroke gives pictures like this all the dramatic intensity of a «moment of truth». A static present is thus accompanied by a highly agitated past and finds its resolution in a vaguely apprehended future within the obscure space behind the canvas.

5. *Concetto spaziale, Attesa.* 1960

Idropittura su tela
116×89 cm
60 T 73
Collezione Teresita Fontana, Milano

5. *Spatial Concept, Expectation.* 1960

Water-base paint on canvas
116×89 cm
60 T 73
Teresita Fontana Collection, Milan

I quadri ad olio a lavorazione più spessa integrati da frammenti colorati di pietre e vetri sono a metà strada tra lo stile austero e intellettualmente maturo di Fontana e la natura più gioiosa e sensuale delle sue prime ceramiche. I *buchi* fatti nella tela non hanno una funzione indipendente, ma sembrano piuttosto i negativi delle pietre irregolari disposte sulla superficie. Proprio come c'è una coordinazione tra alto e basso, destra e sinistra, così c'è una varietà di coordinate che va dal punto più alto di ogni pietra che penetra lo spazio di fronte la tela e lo spazio dietro la tela reso visibile dai fori. A Fontana è spesso piaciuto fare ritorno alle esperienze iniziali e certamente la forte lucentezza della superficie, i colori intensi e l'impasto con la sua calligrafia espressiva contribuiscono a presentarci un'opera enormemente attraente che combina il tono ottimistico dei lavori iniziali in ceramica con le complesse meditazioni della sua maturità. È indicativo della natura più personalizzata, meno astratta di queste pitture il fatto che portino titoli lirici e non i nomi leggermente austeri dei *tagli*.

Thickly worked oil paintings supplemented with colored fragments of stones and glass stand midway between Fontana's austerely intellectual mature style and the more playful, sensuous nature of his earlier ceramics. The *Holes* punched into the canvas do not have an independent function but seem rather like negatives of the irregularly shaped stones implanted in the surface. Just as there is a coordinate of up and down, right and left, so is there a set of coordinates which goes from the highest point of each stone that penetrates the space in front of the canvas to the space made visible behind the canvas by the holes. Fontana often liked to return to earlier experiences and certainly the high gloss of surface, the intense colors and the carefully worked impasto with its expressive calligraphy conspire to present us with an enormously appealing work in ceramics that combines the optimistic tone of his earlier work with the complex meditations of his maturity. It is indicative of the more personalized, less abstract nature of these paintings that they bear lyrical titles and not the lightly forbidding appelations of the *slashes*.

6. *Concetto spaziale, Sole in piazza San Marco.* 1961

Olio e vetri su tela
150×150 cm
61 O 52
Collezione privata, Milano

6. *Spatial Concept, Sun in Piazza San Marco.* 1961

Oil with glass on canvas
150×150 cm
61 O 52
Private collection, Milan

Le meditazioni visive di Fontana su varie realtà e sugli spazi in cui tali realtà si manifestano, in questo dipinto raggiungono momenti di alta intensità. Le pieghe dense e materiali di pittura ad olio sono in forte contrasto con i tagli vuoti. Tuttavia l'incorporeo spazio scuro dei tagli è più fisicamente enfatico. Tale paradosso diviene particolarmente chiaro quando si osservano le larghe pennellate che si intersecano fra loro. Sia le increspature delle pennellate sovrastanti che di quelle sottostanti aderiscono alla rigida superficie della tela, ma se si osservano, si trascinano via l'un l'altra creando un'illusione di spazio che annulla sia la presenza fisica della tela che la materialità del pigmento. Ancor più misterioso è il rapporto tra le varie forme del segno lineare. I tagli (linee verticali di energia) sembrano interrompere le creste dei pigmenti (linee orizzontali di densità e massa). Tuttavia non vi è nulla che faccia capire quale di questi due elementi lineari interrompa l'altro. La tela è stata prima tagliata e poi dipinta o prima dipinta e poi tagliata? La contesa fra verticale e orizzontale, vuoto e massa, prima e dopo rimane in perpetua incertezza.

Fontana's visualized speculations on various realities and on the spaces in which these realities manifest themselves reaches a peak of intensity in this painting. The materially present, dense ridges of oil-paint stand in stark contrast to the void slashes. Yet the disembodied dark space of the slashes is more physically assertive. This paradox becomes particularly clear when one looks at the broad brushstrokes as they cut across each other. Both the superimposed and the lower ridges of the brushstroke adhere to the stable surface of the canvas but as one observes them, they pull away from each other and create an illusion of space which obliterates the physical presence of the canvas as well as the materiality of the pigment. Still more mysterious is the relationship between the various forms of linear signs. The slashes (vertical lines of energy) seem to interrupt the crests of pigment (horizontal lines of density and mass). Yet there is no indication of which of these two linear elements interrupts the other. Was the canvas first slashed and then painted or was it painted first and then slashed? The struggle between vertical-horizontal, void-mass, before-after remains in perpetual suspense.

7. *Concetto spaziale, Venice Moon.* 1961

Olio su tela
150×150 cm
61 O 53
Collezione Teresita Fontana, Milano

7. *Spatial Concept, Venice Moon.* 1961

Oil on canvas
150×150 cm
61 O 53
Teresita Fontana Collection, Milan

Le composizioni a fregio di Fontana sono probabilmente le sue opere più ambiziose ed eloquenti. L'artista raggiunge una maggiore armonia grazie all'equilibrio esistente tra i tagli raggruppati e il formato rigido dello spazio globale. A fronte di questo obiettivo equivalente a un «basso continuo», l'occhio percepisce sequenze ritmiche costantemente mutevoli composte di campi mobili, a volte larghi, a volte stretti, che separano i tagli. Ad esempio, leggendo dall'estrema sinistra, i due tagli, essendo vicini tra loro esattamente quanto il terzo e il quarto taglio, creano un gruppo simmetrico con il settore largo tra il secondo e il terzo taglio come centro. Non appena l'occhio si muove verso il taglio successivo, questa simmetria è rotta da un ancor più largo campo verticale seguito da un settore, stretto quanto quello tra il primo e il secondo taglio. Abbiamo perciò un semplice schema di rime inizialmente di tipo a b a che, quando viene associato al successivo taglio, diventa a b a c aa. Ciascun taglio riflette un ritmo precedente, ma introduce anche una variante che deve essere integrata nel successivo «movimento». Se invertiamo la direzione di lettura, le complessità della composizione sono elevate alla seconda potenza diventando anche più vertiginose. L'ambiguità tra linea e piano (cioè sono i tagli a creare la forma, o sono le superfici tra i tagli all'origine dei ritmi che percepiamo?) dà un'ulteriore dimensione dinamica alla composizione. Né si deve dimenticare la sottile differenza nella tensione della tela ad ogni taglio che produce un'ampia varietà di ombre scure che creano anche un'altra gamma di variabili all'interno dell'immagine apparentemente austera e severa. La situazione non è dissimile dalle pitture cinesi che l'osservatore deve srotolare lentamente, facendo apparire prima una frase completa che deve poi portare ad una congiunzione lineare e ritmica con l'immagine che appare man mano che il rotolo si svolge.

Fontana's frieze compositions are probably his most ambitious and eloquent works. The artist strikes a major chord by means of the proportionate relationship of the grouped slashes and the rigid format of the overall field. Against this primary equivalent of a *basso continuo* the eye perceives constantly changing rhythmic sequences made up of the shifting fields, sometimes broad, sometimes slender, that separate the slashes. Reading from the extreme left, for example, the first two slashes, being exactly as close to each other as slash three and four, create a symmetrical group with the broad field between slash two and three at its center. As soon as the eye travels to the next slash, this symmetry is broken by an even broader vertical field followed by a field as narrow as the one between slashes one and two. We therefore get a simple rhyming scheme at the beginning a b a which, when it is associated with the next slashes, turns into a b a c aa. Each slash reflects a preceding rhythm but also introduces a variant which must be integrated into the next «movement». If one reverses the direction of reading, the complexities of the composition are taken to the second power, becoming even more vertiginous. The ambiguity between line and plane (i.e. are the slashes responsible for the form or are the plane areas between the slashes at the origins of the rhythms we perceive?) gives an additional dimension of dynamics to the composition. Nor should one forget the subtle differences in the tension of the canvas at each slash which provides a vast variety of dark shadows which create yet another set of variables within an ostensible austere, strict image. The situation is not dissimilar to Chinese scroll paintings in which the viewer is also expected to unroll the painting very slowly, revealing first one complete «phrase» which he then must bring into linear and rhythmic conjunction with the image that appears as the scroll is unrolled another few inches.

8. *Concetto spaziale, Attese.* 1965

Idropittura su tela
65×200 cm
65 T 8
Collezione privata, Milano

8. *Spatial Concept, Expectations.* 1965

Water-base paint on canvas
65×200 cm
65 T 8
Private Collection, Milan

9. *Concetto spaziale, Attese.* 1965

Idropittura su tela
130×97 cm
65 T 66
Collezione Peggy Guggenheim, Venezia
(Fondazione Solomon R. Guggenheim)
Donazione della Fondazione Lucio Fontana, 1987

9. *Spatial Concept, Expectations.* 1965

Water-base paint on canvas
130×97 cm
65 T 66
Peggy Guggenheim Collection, Venice
(The Solomon R. Guggenheim Foundation)
Gift of the Fondazione Lucio Fontana, 1987

Tutti i principi delle pitture a fregio di Fontana (vedi Cat. n. 8) sono ugualmente presenti in questo dipinto. L'aggiunta di una cornice scura e di una traversa inquietante conferisce a quest'opera un fascino particolarmente enigmatico. Forse è il contrasto fra l'irregolarità organica dei tagli e la traversa squadrata con precisione meccanica che produce una tensione inaspettatamente drammatica. Forse ciò che produce un'impressione così forte sullo spettatore è anche la sensazione che la tela, con la sua configurazione di tagli, sia tenuta lontana dalla nostra portata dalla barra diagonale aggressivamente rigida. In entrambi i casi, la diagonale agisce come un segnale che sfidi la nostra capacità di comprensione nel contesto dei tagli più delicati e in qualche modo irregolari dietro di esso. È possibile che Fontana intendesse fare un esperimento unendo i fregi a lui più abituali con la serie dei *Teatrini* (vedi Cat. n. 11) che hanno sempre una cornice scura visualmente enfatica e spesso mettono in evidenza connessioni metalliche attraverso lo spazio centrale.

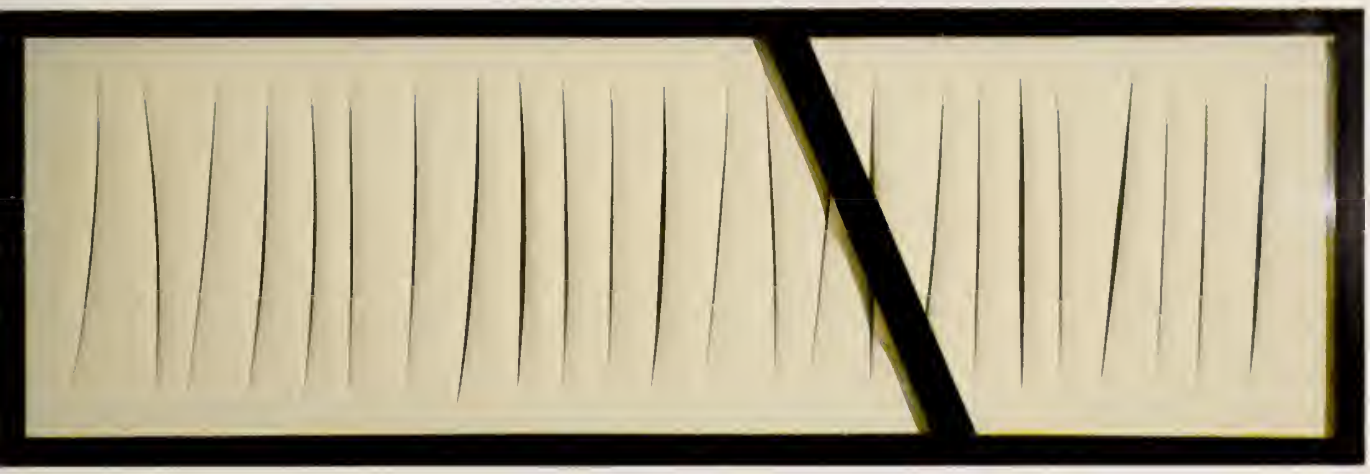
All the principles of Fontana's frieze paintings (*see* Cat. No. 8) are equally inherent in this painting. The addition of a dark frame and the disturbing cross-bar give this work a specially enigmatic appeal. Perhaps it is the contrast between the organic irregularity of the slashes and the impassive, mechanically produced cross-bar that produces an unexpectedly dramatic tension. Perhaps also it is the feeling that the canvas and its configuration of slashes is removed from our reach by the aggressively rigid diagonal bar that produces such a strong impression on the viewer. In either case, the diagonal acts as a signal which challenges our understanding in the context of the softer, somewhat random slashes behind it. It is possible that Fontana intended to experiment with a blending of his more usual frieze and the series of *Teatrini* (see Cat. No. 11) which always have a visually emphatic dark frame and often feature metal bridges across the central field.

10. *Concetto spaziale, Attese.* 1965

Idropittura su tela
70×200 cm
65 T 77
Collezione Carla Panicali, Roma

10. *Spatial Concept, Expectations.* 1965

Water-base paint on canvas
70×200 cm
65 T 77
Carla Panicali Collection, Rome



Nei teatrini il pubblico guarda nello spazio ristretto del palcoscenico che non tenta di essere illusionistico. In questo spazio il pubblico vede anche le marionette che si dimenano, mentre gli attori reali (cioè coloro che agitano le marionette) restano invisibili. I teatrini di Fontana sono costruiti con un criterio non dissimile. Guardiamo in uno spazio relativamente piccolo e racchiuso la cui profondità non è costruita lungo le linee prospettiche convenzionali. Le forme sono visibili su uno sfondo fantastico, ma la forza che tiene queste forme legate l'una all'altra e che stabilisce la giusta successione delle forme è nascosta alla vista. Nei tagli Fontana ci permette solo una visione vaga e rigorosamente limitata di un misterioso «retro». I *Teatrini* invertono la proporzione fra «noto» e «ignoto» in favore dell'ineffabile. Una stretta cornice ci separa da uno spazio apparentemente vasto. Non ci viene dato di capire come questo spazio abbia attinenza con il nostro. Per quello che sappiamo, lo spazio dietro la cornice si espande verso l'alto (come accade per esempio in un planetario) o verso il basso (come nel caso di una imbarcazione dal fondo di vetro) o, più prosaicamente sullo stesso asse dei nostri occhi. Ma la forza che causa l'azione (cioè le armoniose relazioni, le tensioni ansiose che percepiamo) ci è per sempre sconosciuta.

In puppet theatres (*teatrini* in Italian) the audience looks into the restricted space of a stage set that does not attempt to be illusionistic. The audience also sees the carved puppet but the real actors (i.e. those who act) remain invisible. Fontana's puppet theatres are constructed in a not dissimilar method. We look into a tightly framed, relatively small space whose depth is not constructed along conventional perspectival lines. Forms are visible against a fanciful background but the force that holds these forms in relation to each other and establishes the proper sequences of shapes is hidden from view. In his slashes, Fontana affords us only a vague and strictly limited view of a mysterious «beyond». The *Teatrini* invert the proportion of «known» to «unknown» in favor of the ineffable. A narrow frame separates us from a seemingly vast space. We are not given to understand how this space relates to ours. For all we know, the space behind the frame expands upwards (as it does for instance in a planetarium) or downwards (as in the case of a glass-bottomed boat) or, more prosaically along the same level as our eyes. But the force which causes the «action» (i.e. the harmonious relationships, the suspenseful tensions we perceive) is forever unknown to us.

11. *Concetto spaziale, Teatrino.* 1965

Idropittura su tela
202×153 cm
65 TE 24
Collezione Teresita Fontana

11. *Spatial Concept, Teatrino.* 1965

Water-base paint on canvas
202×153 cm
65 TE 24
Teresita Fontana Collection, Milan

FONDAZIONE SOLOMON R. GUGGENHEIM
THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION

Garanti onorari in perpetuo/Honorary Trustees in Perpetuity
SOLOMON R. GUGGENHEIM, JUSTIN K. THANNHAUSER, PEGGY GUGGENHEIM

Presidente/President
PETER LAWSON-JOHNSTON

Vice presidenti/Vice Presidents
THE RIGHT HONORABLE EARL CASTLE STEWART, WENDY L.-J. MCNEIL

Garanti/Trustees
ELAINE DANNHEISSER; MICHEL DAVID-WEILL; CARLO DE BENEDETTI; JOSEPH W. DONNER; ROBIN CHANDLER DUKE; ROBERT M. GARDINER; JOHN S. HILSON; HAROLD W. MCGRAW, Jr; THOMAS M. MESSER; DENISE SAUL; WILLIAM A. SCHREYER; DANIEL C. SEARLE; BONNIE WARD SIMON; SEYMOUR SLIVE; PETER W. STROH; STEPHEN C. SWID; RAWLEIGH WARNER, Jr; MICHAEL F. WETTACH; DONALD M. WILSON; WILLIAM T. YLVISAKER

Tesoriere/Treasurer
THEODORE G. DUNKER

Direttore/Director
THOMAS KRENS

COLLEZIONE PEGGY GUGGENHEIM
PEGGY GUGGENHEIM COLLECTION

Comitato consultivo/Advisory Boards
CLAUDE POMPIDOU, presidente; DANIELLE GARDNER, presidente onorario; HEDY MARIA ALLEN; GIUSEPPINA ARALDI GUINETTI; PIETRO BARILLA; ALEXANDER BERNSTEIN; MARY BLOCH; CARLO BONOMI; contessa IDA BORLETTI; BERNARDINO BRANCA; BRUNO BUTTONI; THE RIGHT HONORABLE EARL CASTLE STEWART; ENRICO CHIARI; ROSEMARY CHISHOLM; JACK CLERICI; MARIA LUISA DI ROMANS; WILLIAM FLICK, Jr.; GABRIELLA GOLINELLI; GIULIANO GORI; MILTON GRUNDY; JACQUES HACHUEL M.; JAMES HARMON; LADY HULTON; EVELYN LAMBERT; IRIS LOVE; LAURENCE D. LOVETT; ACHILLE MARAMOTTI; LEONARDO MONDADORI; UMBERTO NORDIO; contessa FANNY RATTAZZI; ANTONIO RATTI; NANETTE ROSS; DENISE SAUL; ANGELA SCHIMBERNI; HANNELORE SCHULHOF; ANNA SCOTTI; JAMES SHERWOOD; ROBERTO TRONCHETTI; GIANNI VARASI; KRISTEN VENABLE; ROBERT VENABLE; CARLO VERRI; FELICE GIANANI, membro onorario

Collaboratori/Staff
PHILIP RYLANDS, deputy director; FRED LICHT, curatore; PAUL SCHWARTZBAUM, conservatore; RENATA ROSSANI, assistente deputy director; CLAUDIA RECH, coordinatrice ufficio sviluppo e relazioni esterne; ANNARITA FUSO, assistente; LAURA MICOLUCCI, contabile; GABRIELLA TONEGATO, aiuto contabile

Patrocinatori istituzionali/Institutional Patrons
REGIONE VENETO, UNITED TECHNOLOGIES CORPORATION, MONTEDISON-GRUPPO FERRUZZI, ALITALIA

Referenze fotografiche/Photographic Credits
FOTO MENINI & GREGOLIN
UGO MULAS
FONDAZIONE LUCIO FONTANA

Traduzione/Translation
ANNARITA FUSO
RENATA ROSSANI

La Fondazione Solomon R. Guggenheim è grata alla *Regione Veneto* per il suo contributo annuale che è indispensabile per l'attività culturale della Collezione Peggy Guggenheim.

Il prolungamento della stagione di apertura della Collezione Peggy Guggenheim avviene grazie a una donazione della *United Technologies Corporation*.

L'apertura gratuita della Collezione Peggy Guggenheim il sabato sera è promossa da *Montedison-Gruppo Ferruzzi*.

La Fondazione Solomon R. Guggenheim ringrazia l'*Alitalia* per il contributo annuale.

L'impianto di climatizzazione e la rete telematica di controllo «Sentinel Arte» a Palazzo Venier dei Leoni, sede della Collezione Peggy Guggenheim, sono stati installati dalla *Jacorossi S.p.A.*

The Solomon R. Guggenheim Foundation is grateful to the *Regione Veneto* for the annual subsidy that assures the effective operation of the Peggy Guggenheim Collection, Venice.

The extended season of the Peggy Guggenheim Collection is made possible through a grant from *United Technologies Corporation*.

The free Saturday evening opening of the Peggy Guggenheim Collection is financed by a grant from *Montedison-Gruppo Ferruzzi*.

The Solomon R. Guggenheim Foundation gratefully acknowledges the support of *Alitalia* on an annual basis.

The climate control and surveillance system «Sentinel Arte» for the Peggy Guggenheim Collection have been provided by *Jacorossi S.p.A.*

Prestatori/Lenders
Teresita Fontana, Milano
Carla Panicali, Roma

Collezioni private, Milano

Fondazione Lucio Fontana, Milano

Questo volume è stato
stampato nel mese di novembre 1988
da Grafiche Muzzio s.p.a., Padova
per conto di Cataloghi Marsilio s.r.l., Venezia
per i «Trustees of The Solomon
R. Guggenheim Foundation»

The Solomon R. Guggenheim Foundation

Cataloghi Marsilio

ISBN 88-7693-041-8
9 788876 930416